ESTETICA MUZICALĂ

Un alt fel de manual

Editura Universității Naționale de Muzică
București

ESTETICA MUZICALĂ
UN ALT FEL DE MANUAL

Autori:

Alexandru Leahu, Liviu Dănceanu, Corneliu Dan Georgescu,
Speranța Rădulescu, Florinela Popa, Dan Dediu, Anamaria Călin,
Ioana Marghita, Dragoş Călin, Valentina Sandu-Dediu,
Antigona Rădulescu, Alex Vasiliu.

Ediție îngrijită de Antigona Rădulescu

Editura Universității Naționale de Muzică
București, 2007

Asociația „Dan Constantinescu"

Carte apărută în cadrul unui proiect finanțat de
Administrația Fondului Cultural Național

Manager de proiect:
Dragoş Călin

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Estetica muzicală : un alt fel de manual / coord.: Antigona Rădulescu. - Bucureşti : Editura Universității Naționale de Muzică Bucureşti, 2007
Bibliogr.
ISBN 978-973-7857-82-8

1. Rădulescu, Antigona (coord.)

78

Tehnoredactare:
Andra Frățilă

Foto copertă:
Iosif Kiraly

CUPRINS

PREFAȚĂ 7

I. CREAȚIE, INTERPRETARE ŞI RECEPTARE MUZICALĂ

Alexandru Leahu - *Introducere la o retrospectivă a doctrinelor estetico-filosofice referitoare la muzică; Experiența artistică; Frumosul muzical* 11
Liviu Dănceanu - *Muzica savantă şi sfârşitul istoriei sale* 63
Corneliu Dan Georgescu - *Considerații asupra unei muzici atemporale* 125
Speranța Rădulescu - *Estetica muzicii la plural. Câteva reflecții grăbite* 144
Florinela Popa - *Estetica realismului socialist: Studiu de caz* 152

II. CATEGORIILE ESTETICE: RELICVE SAU REALITĂȚI?

Dan Dediu - *Sistemul categoriilor estetice la Evanghelos Moutsopoulos* 185
Anamaria Călin - *Categoriile estetice principale in viziunea lui Ştefan Angi* 253
Ioana Marghita - *Comicul în muzică* 264
Dragoş Călin - *Pastoralul sau Idilicul* 293

III. INTERDISCIPLINARITATE

Valentina Sandu-Dediu - *Unele considerații asupra interpretării* 309
Liviu Dănceanu - *Încercare în naratologia muzicală* 342
Antigona Rădulescu - *Semiotică şi naratologie muzicală* 367
Alex Vasiliu - *Jazzul – un spațiu al interferențelor* 397
Antigona Rădulescu & Dan Dediu - *Muzica de film: privire estetico-semiotică* ... 406

PREFAȚĂ

Volumul de față, *Estetica muzicală - un manual deschis,* reprezintă finalizarea unui proiect de cercetare inițiat de Asociația „Dan Constantinescu" și subvenționat de **Administrația Fondului Cultural Național** (AFCN), în parteneriat cu Universitatea Națională de Muzică din București (UNMB), care a mai presupus organizarea în lunile iunie și octombrie 2007 a două simpozioane concentrate pe aceeași temă, precum și achiziționarea unor cărți importante de specialitate puse la dispoziția bibliotecii UNMB.

Departe de a fi un „manual" obișnuit, el se concentrează pe subiectul **Estetică** din perspective diferite, de la general la particular, cu mijloace de cercetare potrivite țintei investigate. Nu aveți în față deci nici un tratat propriu-zis, nici un curs obișnuit cu un cuprins acoperind sistematic și integral domeniul estetic, ci o pluralitate de teme în prelungirea sau tangente la știința frumosului muzical. Sunt puse laolaltă mai multe puncte de vedere, de stiluri și mentalități care, sperăm, dau măsura unei muzicologii românești ce se dorește lipsită de prejudecăți, dar riguroasă, modernă, în același timp ținând cont și sprijinindu-se pe o tradiție solidă.

Structurarea conținutului cărții reflectă întocmai aceste aspecte: partea întâi, *Creația, interpretarea și receptarea muzicală,* privește estetica din perspectivă istorică, conceptuală, propunând modele teoretice sau caracterizări globale ale fenomenului muzical actual; a doua parte, *Categorii estetice: relicve sau realități?* reflectă gradul de aplicabilitate estetică la domeniul concret muzical, lansând provocator îndoiala viabilității astăzi a legăturii dintre estetică și muzică; în fine, ultima parte, *Interdisciplinaritate,* desface granițele specifice ale esteticii muzicale pentru a permite conexiuni cu alte domenii, de la literatură la semiotică sau de la folclor la jazz sau muzică de film. Volumul, în ansamblul său, ar trebui să răspundă multor întrebări pe care și le pun studenții, masteranzii, doctoranzii universităților de muzică și toți aceia care studiază, în felurite chipuri, fenomenul muzical, precum și nevoii (exprimate chiar în timpul simpozioanelor menționate) de a se clarifica aspecte relevante din domeniul esteticii muzicale.

Este aici locul să mulțumesc autorilor cărții care și-au pus amprenta asupra configurației cărții. Dincolo de obiectivitatea discursului lor științific, răzbate din fiecare studiu modul particular de gândire, concepția personală asupra subiectului abordat și nu în ultimul rând culoarea distinctă a propriului temperament. O parte din semnatari sunt compozitori (Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Corneliu Dan Georgescu) cu

importante contribuții în muzicologie. Ceilalți (păstrând ordinea alfabetică: Anamaria Călin, Dragoş Călin, Alexandru Leahu, Ioana Marghita, Florinela Popa, Speranța Rădulescu, Valentina Sandu-Dediu, Alex Vasiliu şi semnatara acestor rânduri) sunt muzicologi, cercetători, jurnalişti, în acelaşi timp cadre universitare. Promptitudinea cu care au răspuns rugăminții de a scrie este demnă de menționat.

Întregul proiect, a cărui materializare s-a desfăşurat într-un timp relativ lung şi care a reprezentat atât o provocare birocratică, cât şi una de ordin organizatoric şi redacțional, a beneficiat din plin de entuziasmul şi eforturile depuse de managerul său, Dragoş Călin.

Este această carte un demers deschis? Poate că alte volume similare în viitor, dacă ele se vor realiza, vor fi în măsură să dea verdictul.

Antigona Rădulescu
septembrie, 2007

I. CREAȚIE, INTERPRETARE ŞI RECEPTARE MUZICALĂ

ALEXANDRU LEAHU

INTRODUCERE LA O RETROSPECTIVĂ A DOCTRINELOR ESTETICO-FILOSOFICE REFERITOARE LA MUZICĂ

Muzica, artă ce s-ar putea încadra în accepțiunea foarte largă de „umanizare a domeniului sonor" cu implicațiile profunde pe care le are în conștiința umană și valoarea nelimitată ce i s-a atribuit din cele mai vechi timpuri, se reflectă în vastul patrimoniu al mitologiei. Autonomia artistică și evoluția spre formele complexe ale muzicii sunt condiționate de acceptarea primordialității sunetului cântat față de cel percutat, a duratelor sonore bazate pe frecvențe regulate, muzicale, față de accentele ritmice. Deși nu se poate determina istoric momentul trecerii de la manifestări de pură ritmicitate, asociate cu gestica operatorie sau coregrafică, subordonarea acestora de către un continuum sonor, stabilizat la anumite nivele de frecvență, totuși, supraviețuirea unor structuri muzicale străvechi în folclorul diferitelor popoare permite reconstituirea spectaculoasei evoluții a artei muzicale spre punctele ei culminante, identificate în creațiile monumentale ale ultimelor secole. Pe de altă parte, concepțiile teoretice despre muzică, începând cu cele care îi afirmă atribute demiurgice („Tot ceea ce zeii înfăptuiesc se săvârșește prin recitarea cântată" - Catapatha Upanișad) în cosmogoniile aparținând multor popoare sau îi exaltă presupuse virtuți transformatoare și până la dezvăluirea nuanțată, și din ce în ce mai complexă a funcțiilor estetice, pot oferi și ele o explicație parțială a naturii fenomenului muzical. Valorificarea calităților estetice ale sunetului emis de vocea umană a fost întotdeauna orientată de către o aspirație socială sau individuală, de unde și străvechea asociere dintre muzică și un text care trebuia s-o expliciteze. Problema raportului dintre structura invizibilă și efemeră a muzicii și universul existențial al omului este soluționată pe această cale în toate culturile tradiționale. O ierarhie funcțională a valorilor constituente ale muzicii se definește din această cooperare, imprimându-i anumite linii de evoluție. Factorul ritm, dintr-o constantă biologică, valorificată la limită prin automatismele corporale depersonalizante ale ritualurilor primitive, devine o constantă rațională a structurii muzicale. Căci sunetul muzical drept constantă afectivă și estetică, drept valoare primordială, proiectându-și un ritm propriu de substituire a nivelelor de energie sonoră în cicluri de frecvență, definește astfel două sensuri de convertibilitate ale duratelor muzicale: unul ritmic raportat la o unitate de timp explicită sau implicită, sau la un grupaj al unităților de timp, altul melodic, raportat la tonul fundamental. Un al

treilea sens de convertibilitate, de data aceasta extramuzical, rezultă din simbioza sunetului cu cuvântul şi deci cu textul poetic, care, impunând parametrii săi proprii de natură structurală (accente, silabe, versuri), temperează şi antagonismul posibil dintre duratele melodice şi unitatea de timp. Codificarea riguroasă a acestor sisteme funcţionale într-o unitate stilistică, raportată la diferite împrejurări ale vieţii sociale, limitează inovaţia şi împiedică evoluţia anarhică a structurilor muzicale în sânul tuturor culturilor de tip tradiţional. Folclorul românesc, de pildă, a putut conserva exemplare melodice rudimentare prin câte două, trei sunete, reminiscenţe ale unor vechi ritualuri, alături de modele dezvoltate prin cooperarea melodiei, ritmului şi poeziei. Cultura muzicală elenă ne pune în faţa unui caz foarte semnificativ de codificare a întregului proces de creaţie şi valorificare a producţiilor poetico-muzicale, de la stadiul structural şi stilistic până la cel etic. Doctrina elenă a etosului muzicii, transmisă prin scrierile marilor gânditori ai antichităţii, are în vedere capacitatea expresivă şi transformatoare a fiecărui mod (ritmic, melodic, stilistic) emanat dintr-o colectivitate regională, de unde şi denumirile generice de mod ionic, doric, frigic, lidic etc. Polemica dintre principalii reprezentanţi ai filosofiei elene, Platon, care respingea cu hotărâre orice mod aducător de desfătare, şi Aristotel, adeptul imitării pasiunilor prin muzică şi poezie, se poate desfăşura numai pe fondul definirii foarte minuţioase a atributelor expresive ale modurilor. Teoriile lui Pitagora cu privire la universalitatea raporturilor numerice deduse prin diviziunea corzii vibratorii stimulează tentativele de absolutizare a acestor raporturi, fapt ce se poate remarca până în Evul Mediu, la teoreticieni eclesiastici, ca de pildă Sfântul Augustin (354-430) sau Boetius (475-525), cel care contribuie la includerea muzicii printre „ştiinţele numărului". Prin Toma de Aquino (1225-1274), muzica îşi vede reconsiderate valenţele artistice, neglijate timp de secole, situându-se pe locul cel mai de seamă al „celor şapte arte liberale". Practica muzicală va evolua de la cazul limită, reprezentat de austera „cântare plană" gregoriană, redusă la pure durate melodice, către înveşmântările polifonice din ce în ce mai complexe care necesită definirea statutului compozitorului, a dreptului său la inovaţie. Tratatul lui Phillip de Vitry (1291-1361), intitulat *Ars nova*, reflectă toate transformările limbajului muzical, orientând totodată dezvoltarea lui pe baze raţionaliste şi senzoriale. Umanismul renascentist este ilustrat prin scrierile despre muzică ale lui Zarlino şi mai ales Vicenzo Galilei (1520-1591), promotor al stilului reprezentativ, sensibil la sugestiile textului, care îşi va găsi încununarea în genul operei. Restrângerea tipurilor de succesiune melodică la numai două moduri, major şi minor, în practica muzicală a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea permite aprofundarea relaţiilor funcţionale dintre componente şi definirea

unor legi de asociere şi suprapunere a sunetelor în acorduri conforme cu modelul rezonanței naturale. *Tratatul de armonie* al lui Rameau din 1722 sintetizează toate aceste legi pe care creația lui Johann.Sebastian Bach le ilustrase practic cu o neegalată forță de convingere. Conceptul de armonie tonală, care se instaurează în conştiința muzicală a epocii, creează premisele autonomiei muzicii față de argumentul poetic, deschizând totodată noi perspective de arhitecturare pentru genurile pur instrumentale. Sfera de expresivitate a muzicii astfel lărgită impune o reconsiderare a problematici sale şi confruntarea pe plan teoretic cu alte forme indivizualizate ale limbajului artistic. Astfel, delimitării specificului artelor în tratatul *Laokoon* de Lessing (1729-1781) îi urmează o ierarhizare riguroasă a acestora în cadrul sistemelor elaborate de marii reprezentanți ai filozofiei clasice germane. Dacă la Kant, muzica este abordată doar prin latura ei formală, situându-se prin efemeritatea impresiei senzoriale pe ultimul loc al ierarhiei artelor, în concepția dialectică a lui Hegel, spiritualitatea muzicii este argumentată prin analogia dintre dinamismul specific limbajului muzical şi cel al vieții noastre sufleteşti. Caracterul nedeterminat al emoțiilor stimulate de fenomenul muzical poate fi compensat, după părerea lui Hegel, prin asocierea dintre muzică şi poezie, arte aflate în vârful ierarhiei stabilite de marele filosof. Esența ritmică a artei sunetelor şi dinamismul ei pur vor constitui nucleul concepțiilor despre muzică ale lui Schelling, care anticipează astfel metafizica muzicală a lui Schopenhauer. Acesta din urmă, identificând în succesiunile sonore însăşi esența volitivă a universului, va face din muzică modelul preferat pentru ilustrarea întregii sale concepții filosofice (*Lumea înțeleasă ca voință şi ca reprezentare*). Muzica se va situa astfel deasupra oricărei ierarhii artistice, fiind „complet independentă de lumea fenomenelor", ignorând-o cu totul şi „putând într-un anumit fel, să-şi continue existența chiar dacă universul ar înceta să existe". Doctrina lui Schopenhauer coincide cu momentul de apogeu al limbajului instrumental, cu marile creații beethoveniene, atestând plenitudinea posibilităților estetice ale muzicii, ce prefigurează două direcții predominante: prima, reprezentată de scrierile şi creațiile lui Richard Wagner, preconizează o nouă fuziune a muzicii cu poezia şi cu celelalte arte în „drama muzicală", pregătită deja de ideile înaintaşilor şi de un şir de creații simfonice cu program; cealaltă, ilustrată de Eduard Hanslick (1825-1904), intuind pericolul unei apropiate destrămări a formelor tradiționale, apelează în mod exclusivist la teza formalistă a muzicii înțeleasă drept pură construcție sonoră, drept succesiune de forme sonore în mişcare, fără contingență cu universul de sentimente şi reprezentări al ascultătorului. Criza sistemului tonal armonic şi mutația survenită la sfârşitul secolului al XIX-lea, ca urmare a solicitărilor tot mai

intense la care acesta este supus în vederea exprimării unor puternice conflicte dramatice, nu modifică esențial cele două orientări amintite. Diferitele „poetici muzicale" apărute la începutul secolului nostru, cu toată noutatea și diversitatea de mijloace propuse, nu fac decât să reia în alte variante ideile rezumate anterior. Estetica programatismului, a subordonării muzicii față de o idee poetică, o sferă de imagini sau chiar o acțiune determinată poate fi întâlnită în concepția promotorilor unor curente ce păstrează încă legătura cu funcționalitatea muzicală și psihologică a armoniei tonale, dar și în mentalitatea celui mai radical inovator, Arnold Schönberg, autorul metodei seriale de a compune muzica. Adoptarea serialismului dodecafonic introduce însă o profundă criză atât în domeniul elementelor constructive ale muzicii, cât și în conștiința auditorilor, încât justificarea estetică a agregatelor sonore ce rezultă nu mai poate fi susținută decât cu argumentele formalismului hanslickian, acceptate atât de Anton Webern, cât și de alți muzicieni contemporani, ca Pierre Boulez. Continuarea tentativelor de valorificare a unui domeniu sonor non-tonal, la care participă în egală măsură și zgomotele, prin tehnica electronică și aleatorism, pe de o parte, serializarea integrală sau aplicarea calculului probabilităților, pe de altă parte, impun un dialog tot mai strâns cu disciplinele științifice în măsură să aducă sugestii și clarificări pentru selectarea unor soluții viabile: informatica, cibernetica, electronica împreună cu logica, psihologia, etnologia sau sociologia. Cu toate acestea, majoritatea lucrărilor de prestigiu care abordează estetica muzicii în secolul nostru, aparținând unor teoreticieni ca Jules Combarieu, Ernst Kurth, Dimitrie Cuclin, Leonard B. Meyer, Ernest Ansermet, Gisèle Brelet ș.a. au în vedere, ca sistem de referință, doar muzica bazată pe reperele tonale tradiționale. Ca un corolar al ideilor dezvolate în scrierile de mai sus, îmbinarea principiilor armoniei cu elemente ritmice și melodice de proveniență folclorică în creația unor mari compozitori ca Stravinski, Bartók, Enescu, Prokofiev sau Messiaen arată că impresionantul patrimoniu, în care se exprimă de milenii sensibilitatea muzicală, rămâne permanent deschis pentru sinteze oricât de vaste, oricât de complexe.

a) Interdisciplinaritate în abordarea teoretică a practicii artistice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi al XX-lea[1]

Estetica sociologistă, reprezentată în principal de către Hippolyte Taine (1828-1893) şi Jean-Marie Guyau (1854-1888), consideră, în spiritul unui materialism mecanicist, că explicaţia ultimă a artei trebuie căutată în condiţiile sociale, în mediul geografic, climatic, cultural şi etnic.

> „... Spre a înţelege cu exactitate o operă de artă, un artist, un grup de artişti - scria H. Taine - trebuie să ne reprezentăm cu exactitate starea generală a spiritului şi moravurilor din vremea căreia aparţin. Acolo se găseşte explicaţia ultimă; acolo se află cauza primară care determină restul."

Studiile de acustică efectuate de Hermann Helmholtz, Fehner Wundt asupra aparatului auditiv şi a psihologiei muzicale au condus la descoperirea unor legi şi fenomene deosebit de importante, chiar dacă unele din interpretările date s-au dovedit a fi unilaterale. Lui Helmholtz îi revine meritul de a fi definit sunetul muzical în corelaţie cu cel fizic, de a fi clarificat problema timbrului sonor, a armonicelor, precum şi a modului în care auzul receptează stimulii sonori. Încercând să argumenteze caracterul obiectiv al legilor armoniei clasice pe baza conformaţiei aparatului auditiv, Helmholtz este constrâns să admită că:

> „...Sistemul scărilor, modurilor şi ţesăturilor armonice nu se întemeiază doar pe legi naturale, ci este şi rezultatul, cel puţin în parte, al principiilor estetice, şi al tehnicilor componistice."

Doctrina *intropatiei* (în limba germană *Einfühlung*), conform căreia noi ne proiectăm sentimentele, emoţiile, ideile, experienţa în obiectele înconjurătoare, realizând astfel o comuniune spirituală cu acestea, i-a inspirat pe filozofii germani Lipps, Vischer, Volkelt, Worringer, relevând interdependenţa dintre obiectul şi subiectul estetic.

Gestaltismul (termenul german „Gestalt" = structură) este reprezentat de Christian von Ehrenfelds, Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1943), cei care constată o similitudine semnificativă între configuraţia obiectelor şi fenomenelor naturii cu cea a operelor de artă.

---

[1] La constituirea subcapitolului de faţă ca şi la consideraţiile privitoare la originea artei au contribuit şi fişele - revizuite şi adăugite actualmente - elaborate în anii '80 de regretatul lector univ. Costică Bâzgă de la Iaşi, în ideea realizării unui curs comun de estetică.

Estetica fenomenologică, fundamentată pe doctrina filosofică a lui Edmund Husserl (1859-1938), a fost continuată de Mikel Dufrenne (1910), Roman Ingarden (1893-1945), Nikolai Hartmann (1882-1950), Jean Paul Sartre (1905). În studiile asupra artei, ei urmăresc aspecte ca: a) fenomenologia obiectului estetic, b) descrierea straturilor esențiale ale operei de artă şi c) fenomenologia experienței estetice.

Estetica structuralistă ce caracterizează opera de artă ca sistem de relații, ca structură, ca raport între întreg şi parte atât în interiorul operei, cât şi în raporturile ei cu contextul cultural căreia îi aparține şi-a avut în Rolland Barthes (1915), Lucien Goldmann (1913-1970), Pierre Francastel (1900-1970) reprezentanții cei mai importanți.

Estetică informațională, reprezintă o tendință de utilizare a aparatului matematic în analiza operei de artă. Fondatorul acestei direcții în estetica actuală este considerat însă germanul Max Bense, care urmăreşte să întemeieze cercetările sale pe teoria matematică a informației şi pe teoria semnelor.

Estetica psihanalitică, fundamentată de Sigmund Freud (1856-1939) şi continuată de Carl Gustav Jung (1875-1961), Otto Rank (1880-1939), Erich Fromm (1900), Herbert Marcuse (1898) şi alții, porneşte de la cercetarea raporturilor între conştient-inconştient şi subconştient în actul creației şi receptării artei. Pentru psihanalişti, creația artistică este rezultatul activității inconştiente, iraționale a artistului, care îşi satisface în acest mod imaginar dorințele refulate.

Estetica semiotică se ocupă de studierea limbajului artistic, utilizând un aparat conceptual inspirat de lingvistică: cod, mesaj, context, denotație, conotație, polisemie, ambiguitate semantică etc. Ea este reprezentată de teoreticieni ca Roland Barthes, Umberto Eco, Jan Mukařowský, Algirdas Julien Greimas, Julia Kristeva, Nicolas Ruwet şi Jean-Jaques Nattiez practicând o investigație detaliată a operei de artă, în scopul evidențierii specificității sintactice şi funcționale a limbajului artistic, complexității structurii şi ambiguității semnificațiilor ei.

O originală aplicare la muzică a Gestalt-ismului se găseşte în studiile lui Arnold Schering. Credința lui Schering era aceea că sub aparenta ornamentare generată de un fond melodic dat, se dezvăluie un parcurs originar. Travaliul lui Schering a constituit baza pentru tehnicile analitice pe de o parte ale lui Rudolph Reti, Hans Keller şi John Walker, iar pe de altă parte, ale lui Heinrich Schenker.

Studiile lui Schenker, în special grija sa deosebită pentru autenticitatea editării textului muzical şi a redării lui, l-au îndreptat spre studiul ornamentelor din lucrările lui Haydn, Mozart, Beethoven, C.Ph.E. Bach şi mulți alții.

Schenker acordă o mare importanță aspectului practic al teoriei sale pentru realizarea efectivă a interpretării. El definește misiunea de bază a interpretului prin prisma conceptelor sale de structură de bază, mediană și de suprafață *(Hinter, Mittel - und Vordergrund).* În viziunea analistului, interpretul trebuie să cunoască cele trei straturi ale structurii piesei respective pentru a-i urma tendința naturală. Există de asemenea, în concepția lui Schenker, ideea unei identități profunde și preconcepute în structura lucrării care relevă esențialul pe parcursul unui act interpretativ. Prin urmare, calitățile lucrării ar fi identice cu cele ale unei interpretări de valoare. Notația este, pentru Schenker, o schiță a intenției compozitorului, nu o indicație pentru realizarea acestei intenții.

Funcția unei notații *analitice* este de a defini cu precizie ceea ce se aude sau ceea ce se poate corela cu realitatea imediată; iar notația *sintetică* reprezintă substanța structurilor muzicale luate ca întreg.

b) Poetici componistice și generalizări ale limbajului muzical

Paul Hindemith (1895-1963), un adversar al efuziunilor romantice, este promotorul constructivismului și al „reîntoarcerii la Bach". Limbajul armonic viguros cu contraste violente și îndrăznețe, aflat la baza unor vaste arhitecturi sonore, a căror frumusețe rezidă mai curând în formă decât în conținut, este în spiritul formalismului hanslickian, urmărind crearea muzicii pure, adresate mai mult intelectului. Concepția sa, ca și tratatul de compoziție au influențat compozitorii din generațiile ulterioare.

Arnold Schönberg (1874-1951), a evoluat de la expresionismul vehement al perioadei sale de tinerețe spre cultul serialismului ce a înrâurit puternic destinele muzicii contemporane. În ultima sa perioadă de creație el a dat măsura puternicului său geniu, amendând dogmatismul serial prin soluții artistice originale.

Yannis Xenakis (1922) este unul dintre principalii promotori ai avangardei muzicale a secolului nostru. Pregătirea sa complexă de matematician, arhitect și muzician i-a permis să aplice în creația sa teoriile matematice ale mulțimilor, probabilității și jocurilor, înlocuind pe baze aleatorice strategice și stochastice sterilitatea serialismului integral. În *„Musiques formelles* susține necesitatea axiomatizări și formalizării muzicii.

Gisèle Brelet (1903-1950) - discipola filosofului Henri Bergson - este autoarea unor valoroase cercetări asupra naturii temporale a muzicii, asupra psihologiei interpretării muzicale concretizare în volumele *Le temps musical* și *L'interpretation créatrice.*

Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), estetician, filosof şi muzicolog german, se preocupă în lucrările sale *Filosofia muzicii noi* (1949) şi *Introducere în sociologia muzicii* (1962) de raportul între tradiţie şi inovaţie în muzică şi de fenomenele de criză şi alienare ale sensibilităţii muzicale moderne, în spiritul sociologismului marxist. El se declară adeptul serialismului lui Schönberg, în care vede simptomele unei noi culturi muzicale, specifice secolului nostru, dezaprobând creaţia lui Stravinsky - simbol al conformismului şi refuzului înnoirii.

Teoria aristotelică a mimesisului, o achiziţie fundamentală a esteticii, a cunoscut reeditări multiple în perioada contemporană, majoritatea subliniind ancorarea artei în diversitatea realităţii înconjurătoare. Dintre ele, monumentalul tratat *Estetica* a lui Georg Lukacs se impune prin profunzimea consideraţiilor referitoare la fiecare dintre arte.

Pierre Boulez (1925) a dus până la consecinţele extreme serialismul schönbergian (prin iniţierea serialismului integral, în *Structuri pentru două piane*), îmbinându-l cu descoperirile ritmice ale lui Oliver Messiaen şi căutările timbrale ale lui Anton Webern. Odată cu maturizarea concepţiei sale estetice, compozitorul francez abandonează atât disciplina constrângătoare a serialismului, cât şi tentativele de inovare radicală, intentând un adevărat proces formalismului şi avangardismului muzical în articolul *L' estétique et les fétiches.*

În ceea ce priveşte estetica muzicală românească, cel care a elaborat prima lucrare originală şi sistematică în acest domeniu a fost Dimitrie Cuclin. Tratatul său de estetică muzicală, apărut în 1933, dovedeşte un remarcabil spirit analitic, o vastă erudiţie, fiind una dintre primele lucrări de acest gen în lume la data respectivă. Fundamentul tratatului său este metafizic, absolutizând legităţile degajate din expresia netemperată a sistemului muzical, iar multe dintre ideile avansate de autor, mai ales în ceea ce priveşte relaţiile dintre structura armonică şi etosul operelor muzicale, îşi păstrează actualitatea.

Contribuţii importante la clarificarea unor probleme de estetică muzicală, cum ar fi imaginea muzicală şi sensurile ei, stilurile muzicale, formele, categoriile gândirii muzicale şi altele, au fost aduse de compozitorul şi esteticianul Pascal Bentoiu (n.1927) în volumele *Imagine şi sen, Deschideri spre lumea muzicii* şi *Gândirea muzicală.* Se cuvin menţionate şi contribuţiile lui George Bălan (*Sensurile muzicii, Muzica, temă de meditaţie filosofică*), Adrian Iorgulescu (*Timpul şi comunicarea muzicală*) şi îndeosebi cele patru volume ale *Prelegerilor de estetică* aparţinând profesorului Ştefan Angi, cea mai amplă şi complexă abordare estetico-filosofică a artei muzicale din literatura noastră de specialitate.

EXPERIENȚA ARTISTICĂ
IPOTEZE ASUPRA ORIGINII ARTELOR.
CĂILE SPRE UNIVERSALITATE

După Thomas Munro, sensul estetic al cuvântului *artă* este de origine recentă. *Ars* în latina veche însemna un meşteşug sau o formă specială a unei meserii, cum ar fi tâmplăria, fierăria sau chirurgia. *Ars* în latina medievală înseamnă orice formă de învățământ sau orice disciplină, cum ar fi gramatica sau logica, sau astronomia. Acest sens s-a păstrat până în vremea lui Shakespeare, dar Renaşterea, în Italia, a restabilit vechiul sens. În secolul al XVII-lea, problemele şi concepțiile esteticii au început să fie separate de cele ale tehnicii sau filosofiei artei. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, separarea a mers până la stabilirea unei distincții între artele frumoase şi artele utile, în care artele *frumoase* însemnau nu arte *măiestrite*, ci pur şi simplu arte ale frumosului. Th.Munro afirmă că dacă am traduce termenul *beaux-arts* (de origine franceză) în engleză, el ar fi *fine-arts* luând în considerare faptul că *fine* ca adjectiv înseamnă *frumos* şi că este folosit adesea ca echivalent pentru *beaux*, şi am ajunge la concluzia că acest termen se referă la *artele frumoase* care fac apel la facultatea gestului şi sunt creatoare de plăcere, aici incluzând poezia, muzica, pictura, sculptura, arhitectura. El scrie că termenii „frumos" şi „plăcere" sunt destul de ambigui şi făcuți să sugereze diferite convingeri care astăzi sunt inacceptabile. Aceste asociații înşelătoare sunt atât de adânc înrădăcinate, încât pare aproape imposibil să încerci să le elimini şi să redefineşti „frumosul" şi „plăcerea" într-o manieră acceptabilă pentru criticul şi psihologul modern. Drept urmare, mulți autori din zilele noastre preferă în locul lor câte un sinonim pentru a defini o operă de artă: *valoros din punct de vedere estetic, încântător, agreabil*, scrie acelaşi autor.

El afirmă că una din funcțiile artei este de a resuscita o experiență estetică plăcută. Asemănând arta cu celelalte activități ale spiritului, particularitatea ei specifică pare a fi caracterul ei de iluzie conştientă. Unii autori pun accentul pe *experiența estetică*, țel distinctiv şi funcție a artei. Richard Muller-Freienfels adopta următoarea definiție:

> „Numesc artă orice activitate şi produsele ei care pot, şi uneori trebuie, să producă efecte estetice."

Tendința actuală de a sublinia caracterul social al artei nu ar trebui să ignore rolul individului, în care se simt influențe ale propriei gândiri şi educații. „Opera de artă e un colț de natură, văzut printr-un temperament" - spunea Zola. Această formulă este inversată de Van Gogh, opera

dezvăluind un temperament revelat printr-un colț de natură. Millet și L'Hermitte sunt adevărați pictori, după părerea sa, „fiindcă nu pictează lucrurile așa cum sunt, ci așa cum ei le simt". Și totuși ce este *„experiența"* estetică, *„trăirea"* estetică? - efect estetic sau reacție estetică? Munro îl citează pe John Dewey care spune:

> „cuvântul *estetic* se referă la experiență ca fiind apreciativă, perceptivă și plăcută. Ceea ce caracterizează o experiență ca fiind estetică este prefacerea rezistenței și a tensiunilor, a excitațiilor care în sine sunt tentații la diversiune, într-o mișcare spre un final cuprinzător și împlinit."

Un obiect estetic, arată Dewey, nu este „exclusiv împlinit", ci „utilizat la nesfârșit pentru prilejuri noi de satisfacție". Th. Munro scrie că experiența estetică generează o *configurație* sau un mod de a combina și dirija aceleași funcții fundamentale de percepție, care se întâlnesc în alte tipuri de experiență.

Estetica tradițională este îndreptățită să considere că anumite arte, numite *frumoase*, sunt în general destinate și adaptate să stimuleze o experiență estetică dătătoare de satisfacții, pe lângă alte funcții ce depind în mare măsură de pregătirea și condiționarea celui care receptează.
Legătura cu *idealul* de autorealizare a colectivității sau indivizilor, cu *proiectul ideal* de transformare a aspirațiilor difuze în *revelații artistice* autentice nu apare în astfel de considerații. Ea necesită o dezbatere asupra conceptului de *valoare* și de aici asupra modalităților poetice de instaurare a idealului în real.

De aceea, formularea lui Lucian Blaga - „numesc estetică acea stare prin care conștiința se regăsește în întregime - în proiecțiune - pe o porțiune a ei" - apare cu mult mai profundă și mai fecundă în consecințele sale.

Geneza artei

O problemă ce preocupă pe teoreticienii și cercetătorii artei este cea a originii. Asupra *genezei fenomenului artistic* s-au emis mai multe ipoteze și opinii, a căror importanță nu constă doar în satisfacerea unei curiozități abstracte, ci în fundamentarea corectă a înțelegerii esenței și finalității acestui domeniu al creației umane. Pornind de la anumite descoperiri arheologice, de la cercetarea practicilor artistice ale popoarelor aflate în stadii inferioare de civilizație, de la studierea comportamentului animalelor și a manifestărilor artistice infantile, s-au emis o serie de supoziții în

legătură cu începuturile sale. Una din ipotezele cele mai răspândite este aceea conform căreia arta provine din practicile magice, religioase ale comunităților primitive. În sprijinul ei sunt invocate descoperirea unor obiecte de cult (picturi, statuete, reprezentări zoomorfe sau antropomorfe), miturile şi legendele, dansurile şi cântecele cu funcții incantatorii care se mai păstrează în anumite arii de cultură. Acestor argumente li se adaugă faptul că ornamentația şi forma unor obiecte de uz curent: locuințe, veşminte, unelte are la origine semnificații simbolice magice. Aplicând această concepție în explicarea originii muzicii, Jacques Chailley arată că cea mai veche atestare a practicării muzicii este o imagine pictată, descoperită în grota Trois Frères, lângă Arriège (Franța), în care este reprezentat un vânător mascat, care caută să atragă o turmă de reni cu ajutorul sunetelor unui instrument în formă de arc. *Ipoteza originii magice*[2] a muzicii este confirmată după opinia muzicologului francez, de faptul că ea a fost asociată întotdeauna ritualurilor religioase.

O altă ipoteză emisă de Schiller şi susținută de K. Groos, H. Lange, J. Huizinga, se referă la originea artei în joc, în cheltuirea liberă a energiei excedentare a organismului uman. *Ipoteza ludică* este perfect sustenabilă, dar ea nu poate explica în totalitate apariția şi dezvoltarea artei. Întrucât gratuitatea jocului este, în majoritatea cazurilor, doar aparentă, ea constituind un preludiu, o exersare a organismului pentru îndeplinirea unor misiuni specifice adulților. Pe de altă parte, jocul cu sunete muzicale depăşeşte funcția unui simplu amuzament şi contribuie la îmbogățirea imaginației, a fanteziei muzicale la consolidarea asocierilor dintre structurile sonore şi sentimentele, atitudinile pe care le stimulează. Funcția ludică este prezentă în orice gen de muzică şi ea reprezintă una dintre justificările principale ale practicării ei, deşi nu este singura, aşa cum consideră esteticienii citați.

Ipoteza originii biologice a artei preconizată de Herbert Spencer porneşte de la studierea comportamentului erotic al comunităților umane primitive. În sprijinul acestei teorii s-au adăugat, la începutul secolului al XX-lea, argumentele oferite de freudism. Aşa cum se ştie, Sigmund Freud considera arta drept o manifestare sublimată a instinctelor erotice refulate, prin simbolizare şi metamorfozare. În eseurile sale, Freud aplică teoria sa analizei unor opere literare, dar nu exclude posibilitatea explicării şi creațiilor plastice sau muzicale în acest spirit.

Ipoteza utilitară formulată de Karl Bücher în lucrarea *Arbeit und Rythumus* leagă apariția artei de procesul muncii, de nevoia coordonării

---

[2] Jacques Chailley, *40.000 de ani de muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 75.

eforturilor în acțiunile colective. Numeroasele cântece, dansuri menite să însoțească efectuarea unor munci (seceratul, vâslitul etc.) atestă validitatea acestei ipoteze. K. Bücher se consideră îndreptățit să afirme că nu numai dansul, ci şi muzica şi poezia îşi au originea în acțiune ritmată. Obiecția fundamentală care se opune absolutizării acestei ipoteze este dată chiar de autorul ei, care scrie: „jocul este mai vechi decât munca şi arta este mai veche decât producția utilă".

Originea instrumentală îmbrățişată de R.Wallaschek, alături de A.Schäeffer, consideră că muzica îşi are originea în utilizarea unor obiecte capabile să emită sunete. Studiind practicile muzicale ale unor populații primitive, Wallaschek a observat că la baza acestora stă fie un instrument monocord, fie o membrană întinsă care serveşte drept tobă. Caracterul preponderent ritmic al muzicii primitivilor pare a confirma faptul că instrumentele au avut şi continuă să aibă un rol extrem de însemnat.

Originea artei se află neîndoielnic în *întreaga practică socială umană,* în totalitatea relațiilor ce se stabilesc între om şi natură, între om şi societate, iar forma de manifestare a înclinației pentru frumos a primitivilor a fost aceea a *sincretismului.* În cadrul ritualurilor magice, muzica, poezia (textele cu caracter magic, incantatoriu), pictura, tatuajele erau îmbinate intim între ele, servind aceluiaşi scop. Odată cu sporirea capacității omului de a domina forțele naturii, şi a creşterii randamentului tehnic, arta a evoluat spre satisfacerea unor cerințe estetice, contribuind la dezvoltarea simțului frumosului şi a unor modalități specifice care, la limită, au condus expresia artistică spre o generalitate şi măiestrie capabile a fi îmbrățişate de orice colectivitate drept ideal universal al artei.

a) Specificul național şi căile spre universalitate

Există un aşa zis „stil etnic" în făurirea uneltelor, în construirea locuințelor, în adoptarea diferitelor motive ornamentale cu funcție evocatoare, simbolică în exprimarea emoțiilor prin inflexia unei vocale specifice, în costumație, gestică, ceremoniale diverse, totul culminând cu specificul de neconfundat al limbii naționale. Limbajul muzical al diferitelor colectivități a fost codificat încă din vechime prin denumirile generice care însoțeau diferitele moduri în teoria muzicală elină (dorian, frigian, lidian etc.) şi care definesc tot atâtea stiluri vocal-poetice şi nu numai scări. Cultura muzicală a diferitelor popoare vechi, printre care şi al nostru, cunoaşte şi particularizări regionale ce nuanțează şi mai mult spectrul manifestărilor specifice; astfel sunt numeroasele dialecte muzicale, bine reprezentate încă pe teritoriul patriei noastre.

Născută la confluența acestui complex de elemente materiale și spirituale, opera muzicală nu se poate sustrage, în principiu, influenței atât de puternice și diverse pe care o exercită valorile din mediul ambiant și de al căror reflex sau ecou este impregnat psihicul autorului înainte chiar de a-și clarifica demersul creator. „Chiar dacă noi nu scriem totdeauna în caracter specific românesc, totuși, în bucățile noastre există ceva care ne deosebește de ceilalți. Octetul meu de coarde părea tuturor străinilor că vine din Est", scria Enescu după executarea la Paris a lucrării sale. Ceea ce afirmă el în legătură cu o operă de tinerețe scrisă după normele componisticii occidentale și fără urmă de intenție de a se concilia cu tradițiile muzicale autohtone demonstrează forța de influență a acumulărilor subconștientului la artistul de talent și de geniu, osmoza care se produce la acest nivel între toate categoriile de valori asimilate în perimetrul țării de baștină. Este ceea ce-l făcea pe Verdi să afirme că „adevărata muzică italiană se hrănește din același sentiment care face să trăiască arhitectura latină, cu liniile ei armonioase, cu energia și elocvența ei spirituală. Printr-o astfel de concordanță a manifestărilor, cele două arte ajung să fixeze sentimentul național în artă. Am putea spune că inspirația muzicianului, cât și a arhitectului se regăsesc în aceeași sursă". Evident că și în acest caz se subliniază obârșia caracteristicilor de stil în anumite afinități spirituale, specifice poporului. Ceea ce demonstrează că problema specificului național nu se reduce la forme, la aparențe, la adaptarea deliberată a unor expresii tipice, la facturi sau trăsături de gen. „Folosirea folclorului nu realizează autenticitatea caracterului popular", scria același Enescu. Și mai departe: „Compozitorul român va putea să creeze *paralel* cu muzica populară, dar prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate". Despre *Sonata a III-a „în caracter popular românesc"* autorul afirma că nu întrebuințează cuvântul stil „pentru că arată ceva făcut", în timp ce cuvântul caracter exprimă ceva esențial, de o mai mare cuprindere. Enescu este atât de impregnat de totalitatea valorilor ce definesc spațiul nostru etnic și nu numai de cele folcloric-muzicale, încât afirma: „numai după ce multe, cât mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în fața acestui mediu se va putea spune că muzica lor are un caracter ce ne este propriu". El aspiră la depășirea acelui stadiu de preluare a melosului folcloric aflat în tipare definitiv constituite, ce exclude intervențiile personale, dar mai ales elementele mai indivizualizate, deschise sintezelor culturale vaste capabilă să ateste forța creatoare a autorului, originalitatea sa. Poate tocmai de aceea Enescu preferă, chiar când este vorba de prelucrări rapsodice, mozaicul pitoresc al cântecelor de largă circulație în locul stratului arhaizant al folclorului. Tot de aceea, Bartók, care, în calitate de culegător vehicula tocmai acest din

urmă strat, afirma că „întrebuințarea melodiilor populare reprezintă o sarcină dificilă, poate tot atât de grea ca şi compunerea unei opere originale de mare anvergură. E suficient să amintesc - continuă compozitorul - că orice melodie preexistentă impune grele constrângeri muzicianului şi de aici derivă una dintre marile dificultăți ale misiunii sale. Cealaltă decurge din caracterul particular al melodiei populare; acest caracter trebuie pentru început identificat apoi trebuie să te pătrunzi de el şi să-l scoți în relief, iar nu să-l escamotezi. Cert este că transcrierea melodiilor populare cere la fel de multă dispoziție, sau cum se spune inspirație ca şi orice altă operă muzicală". Contemporanul lui Enescu mai susținea, în pofida unor păreri opuse, că nu este suficient să te apleci asupra muzicii populare şi să grefezi formulele ei asupra celor aparținând muzicii occidentale şi că „muzica populară nu are semnificație artistică decât tratată de compozitori de mare talent".

Astfel, patrimoniul muzicii universale se îmbogățeşte cu accentele şi valorile specifice folclorului național, dar şi cu ecoul atâtor valori extramuzicale pe care conştiința creatorului le asimilează în perimetrul exprimării sale personale.

În cultura spirituală a poporului român există anumite constante atitudinale pe care patrimoniul miturilor şi legendelor le întruchipează în diferiți eroi; ele şi-au găsit de asemenea oglindirea în arta muzicală, iar creația cu program a ultimelor decenii nu este decât sublinierea acestui mod generos de transfigurare a specificului național.

*

O investigare spirituală a culturilor, o hermeneutică ar avea menirea de a-şi propune nu numai o inventariere fidelă a practicilor şi sistematizărilor acestora, ci şi degajarea impulsurilor care acționează ca mobiluri.

Când cercetătorul devine capabil să se desprindă de o mentalitate predominantă sau de o metodă de predilecție, îmbrățişând cu privirea idealul spre care fiecare tip de cultură aspiră, ca misiune specifică, însumarea lăuntrică a tuturor contribuțiilor la conturarea unui portret spiritual al omului poate conduce la un tablou grandios. Dar, un tablou din care nu poate nicidecum să lipsească ceea ce este caracteristic tentativelor de afirmare a eului artistic din epoca noastră. Vom spune chiar că, fără această dramatică incursiune până în formele degradate ale materiei din arta contemporană, noi n-am putea reconstitui în mod coerent dublul proces al spiritualizării şi al materializării care se desfăşoară într-o epocă de cultură.

Aceasta presupune din partea cercetătorului asumarea contrarietăților care - potrivit tuturor tradițiilor inițiatice - sunt singurele ce deschid accesul spre o cunoaştere superioară.

Un spirit enciclopedic ca Goethe afirma: „Mi se întâmplă de multe ori să nu-mi placă o operă de artă fiindcă nu sunt în stare s-o înțeleg". Este mărturisirea unui titan al culturii, nu al omului de pe stradă. „Dar, spune el, dacă presimt că are valoare, caut să mă apropiu de ea şi atunci nu rămân fără constatări îmbucurătoare; descopăr în lucrare detalii noi, iar în mine însumi, facultăți nebănuite". Cuvintele acestea sunt de o covârşitoare importanță pentru că ele indică dubla misiune a artei şi a artistului: aceea de a elabora soluții şi materiale noi, simultan cu dezvoltarea de noi capacități de simțire. Dacă şi alți giganți ai culturii ar fi adoptat atitudinea generoasă a lui Goethe şi nu şi-ar fi iubit atât de mult propriile sisteme de înțelegere şi interpretare a lumii, n-am fi asistat la deplorabila minimalizare a muzicii din viziunea lui Kant (unde ea se află alături de grădinărit şi arte decorative), nici la totala ignorare a creației beethoveniene din estetica lui Hegel.

Trebuie să admitem însă că, în cultura europeană, numai apogeul procesului istoric la care asistăm astăzi face posibilă înțelegerea destinului uman, dar şi suprauman al muzicii, aşa cum îl intuise Nietzsche. „Naşterea tragediei din spiritul muzicii", pe care o preconiza marele gânditor, este de fapt scenariul inițiatic al culturii muzicale europene, care debutează sub semnul extazului şi al expulzării disonanțelor din cântarea gregoriană şi se termină cu asumarea destinului pământesc în forme tot mai virulente. Dar acestea din urmă întâlnesc în ascultător răsunetul amplificat al capodoperelor trecutului ce devine capabil să le amortizeze. Când ascultăm pedala extatică cu care debutează opera *Aurul Rinului* şi ne derulăm mental întreg scenariu al tetralogiei, pentru a reauzi doar teribilul vuiet al prăbuşirii Walhalei, devenim părtaşi la un fel de cronică concentrată a „experienței apogetice" (Camil Petrescu), edificatoare pentru un destin cultural. Dacă vom asculta o doină românească, gen tradițional, perpetuat din timpuri imemoriale (ea începe cu o interjecție prelungă, menținută până la limitele suflului, continuă cu meandrele unei adevărate „melodii infinite" şi se termină cu căderea vocii într-un *parlato* ce denotă epuizarea tensiunii), vom avea o şi mai concentrată imagine a unei astfel de experiențe. Acest lucru ne arată că misiunea artei nu este să ne evoce o anumită dispoziție afectivă, o imagine sau un tip de satisfacție ci, sub un astfel de pretext să zugrăvească „omenescul în totalitatea sa".

„Mioriticul" este un echivalent românesc al elegiacului, după numele făpturii cu care dialoghează păstorul în preajma morții pe care i-o pregătesc rivalii săi. Balada *Miorița* este un fel de rememorare panoramică a

tot ceea ce sufletul uman datorează legământului său cu natura însufleţită şi care se transferă, ca un înveliş memorial, fiinţei necuvântătoare ce capătă astfel atribute omeneşti. În cealaltă producţie a geniului popular, *Meşterul Manole*, fabula evocă sacrificiul constructorului care zideşte fiinţa cea mai îndrăgită pentru a-şi eterniza opera, iar în cele din urmă - asemenea lui Icar - se prăbuşeşte el însuşi atunci când vrea să părăsească lucrarea sa incomparabilă.

În ambele mituri se conturează reperele cardinale ale unei culturi arhaice, pe care acest mare poet şi filosof român al culturii - Lucian Blaga - o numea „minoră", fără ca prin aceasta să-i diminueze meritele. O astfel de cultură tradiţională este una a eului colectiv şi nu a personalităţilor „daimonice", cum le numea Blaga. Ea este legată de corespondenţa cu anotimpurile, prezentându-ne imaginea unui proiect fragmentat care se poate reconstitui plenar numai din asimilarea tuturor genurilor care intră în componenţa unui ciclu ceremonial total. Dar, în punctele cardinale, ceremonialele tind să se condenseze, înfăţişând în forme sincretice, cum ar fi şi baladele amintite, general-umanul, ca şi universalul, adică ceea ce tradiţia antică numea la modul metaforic „musica humana" şi „musica mundana".

Ce se întâmplă însă când acest calendar ritual al culturii închise, întregul ei ceremonial cosmic, devine obiectul contemplaţiei unui singur creator, ridicat la o plenitudine vizionară a facultăţilor sale? Rezultă atunci miracole artistice de aceeaşi anvergură cu marile temple calendaristice. Un fel de „dialog al creatorului cu sine însuşi", cum numea Goethe magistralul traiect zodiacal al tonalităţilor din *Clavecinul bine temperat* de Bach. Sau, poate o modelare profetică a legăturilor dintre cosmos şi muzică, precum geniala scriere *Die Weltharmonik* a lui Johannes Kepler, care se încheia cu o mulţumire adresată Divinităţii, fiindcă unicele 5 armonii geometrice (corpuri perfect regulate), înscrise în aceeaşi sferă, i-au dezvăluit, odată cu repartiţia orbitelor şi distanţelor planetare ale sistemului nostru solar, o armonie sublimă a concepţiei.

S-ar putea, de asemenea, să rezulte şi o metaforă ingenioasă a destinului unei culturi, în care straturile de timp şi orbitele stilistice ale personajelor să capete o şlefuire statuară, la fel ca în opera *Das Weltkonzill* a lui Aurel Stroe. Cert este că afinitatea pentru arhitectural a traseelor iniţiatice din toate timpurile a făcut ca pământul românesc să moştenească nu numai sanctuarele dacice de la Sarmisegetusa, dar şi opera de căpetenie a unui mare artist şi iniţiat contemporan, precum sculptorul Constantin Brâncuşi. Drumul trasat de el în parcul oraşului Târgu Jiu - în parte real, în parte imaginar - şi numit „calea sufletelor eroilor", este menit să unească de-o parte şi de alta a Porţii sărutului pe care o străbate, Coloana

recunoştinţei infinite şi Masa Tăcerii. Operele ce alcătuiesc această triadă monumentală nu sunt gândite ca „lucruri pentru sine ", ci sunt doar latura vizibilă a ceea ce trebuie adâncit meditativ pe întregul parcurs. Bogăţia de sensuri condensată în fiecare dintre monumente nu se dezvăluie decât prin prezenţa omului, a privitorului, a elanului însufleţitor care, asemenea prinţului din poveste, trezeşte la viaţă prin sărutul său pădurea împietrită, ridicând la o demnitate mitică modestele repere ale îndeletnicirilor străbune.

b) Educaţia estetică, rolul criticii de artă

Educaţia estetică presupune o gradaţie, ale cărei etape se reduc în ultimă instanţă la îndeplinirea câtorva existenţe majore, indispensabile dobândirii capacităţii de a forma judecăţi de valoare asupra operelor de artă, dar şi de a vibra afectiv la contactul cu acestea, de a resimţi bucuria participării la o înaltă realizare a spiritului şi ingeniozităţii umane.

Fără îndoială, ceea ce ghidează întreg procesul receptării artistice, ca şi pe cel al formării gustului, este existenţa unei afinităţi mai mult sau mai puţin conştientizate, care determină apropierea receptorului de un anumit gen sau opere de artă şi stimulează apoi reluarea contactului. De la o simplă preferinţă de moment, de la un acordaj efemer cu ceea ce se oferă audiţiei sau vizionării şi până la un *ideal estetic*, care-şi găseşte un loc stabil în conştiinţă, receptarea şi procesul îmbogăţirii acesteia cu valenţe înnoite pornesc de la existenţa unui factor minim de interes care determină apoi contactul tot mai frecvent cu operele de artă, amplificându-se până la o nevoie efectivă de artă şi la trăirea elevată ce presupune receptarea în formele ei superioare. Apropierea de universul operelor de artă este condiţionată desigur de dezvoltarea simţurilor capabile să conducă la o desfătare estetică printr-o „umanizare" a acestora. Creativitatea omului ca fiinţă socială, inclusiv cea artistică, implică totodată *simţuri* capabile de desfătări omeneşti şi care se afirmă ca forţe esenţial umane. Căci nu numai cele cinci simţuri, ci şi simţurile aşa-zis spirituale, simţurile practice (voinţa, dragostea, etc.), într-un cuvânt tezaurul sensibilităţii se formează numai graţie existenţei obiectului *corespunzător*, graţie naturii umanizate. Aşadar, experienţa receptivităţii, atenţia îndreptată nu doar spre adecvarea obiectelor create la funcţia ce le este destinată, duc treptat la o înzestrare a acestora cu elemente simbolice din ce în ce mai complexe şi implicit la capacitatea simţurilor de a le sesiza. Una dintre formulările memorabile ale gândirii filosofice se referă la înzestrarea obiectului cu *măsura care-i este inerentă* omului şi la modelarea materiei *„potrivit legilor frumosului"*. Aceasta

presupune şi existenţa unor simţuri receptive la ecoul frumosului artistic. Procesul de sensibilizare a auzului bunăoară constituie o parte importantă a educaţiei muzicale ce se desfăşoară după metodologii adecvate. El se completează cu exigenţa educaţiei estetice, şi anume cu necesitatea unei instruiri ample în datele istoriei artelor. Ea trebuie să favorizeze identificarea contextului cultural în care operele apar, cât şi reconstituirea împrejurărilor biografice, istorice, care le-au dat naştere. Cunoaşterea personalităţii unui autor, a concepţiei sale despre lume, a apartenenţei la o anume generaţie, la o mişcare artistică, la spiritul unei epoci sau la caracteristicile unui popor, adeziunea sa la un anumit ideal sunt elemente ce contribuie la înţelegerea sferei de semnificaţii a operei.

Acest fel de informare nu poate înlocui însă, oricât de profundă ar fi, contactul nemijlocit cu operele de artă pentru ca „informaţia să devină formare" - cum scrie Marcel Breazu, adică o capacitate reală de sesizare a nuanţelor şi diferenţierilor stilistice, a acelor elemente ce depăşesc simpla memorare de date şi evenimente. Cultura artistică, frecventarea operelor de artă constituie desigur fondul cel mai preţios din care se dezvoltă capacitatea de a deduce trăsăturile definitorii ale marilor epoci creatoare şi personalităţi din patrimoniul universal al artei. Pe ea se fundamentează de altfel şi cealaltă exigenţă, a *cunoaşterii limbajelor specifice ale diferitelor arte*, iniţierea în specificitatea acestor limbaje, care face atât de căutate în zilele noastre lucrările de exegeză critică.

În ultimă instanţă, educaţia estetică trebuie să culmineze cu dobândirea capacităţii de a sesiza semnificaţiile majore ale operelor, sensul lor uman inclus în structura lor artistică. Pe bună dreptate afirmă M. Breazu că „educaţia estetică înseamnă formarea unui gust estetic menit să reacţioneze spontan la creaţia estetică prin aprobare sau dezaprobare şi totodată formarea capacităţii de judecată estetică, în stare să poată argumenta preferinţele pe baza unor criterii conturate de valorizare, legate de idealul estetic al aceluia care formează judecata de valoare".

Este evident că noţiunea de gust, care defineşte *„temperamentul estetic"* al individului, complexul de afinităţi pe baza căruia îşi formulează aprecierile, conţine multe elemente subiective, dar şi premisele obiectivării acestei aprecieri în spiritul celor deja arătate. Tudor Vianu citează un teoretician al secolului al XVIII-lea, Crosaz, care afirma că „bunul gust ne face să estimăm prin *sentiment* ceea ce raţiunea ar fi aprobat dacă i-ar fi fost acordat timpul necesar pentru a judeca"; ceea ce revine la a afirma că în orice fenomen de gust este conţinută şi o judecată, care tinde să-şi găsească temeiul şi în argumente raţionale. Acţiunea de intelectualizare a sentimentelor, de consolidare a lor prin cunoştinţe şi judecăţi răspunde

direcției constante de dezvoltare a vieții sufletești, afirmă Vianu[3], iar în cazul special al receptării artistice acest fel de *progres interior* „va transforma totdeauna pe amatorul diletant, mărginit de cercul impresiilor lui vagi, într-un judecător conștient și prevenit al operelor ce i se înfățișează".

Chiar din contactul repetat cu o singură operă se poate remarca treptata clarificare lăuntrică, spre dobândirea unei imagini din ce în ce mai viabile și mai complexe asupra universului operei, tendința polarizării acesteia în jurul unui *etos* definitoriu. Receptarea unei lucrări muzicale ample pune în evidență o multitudine de stări dominante, care tind să acapareze conștiința ascultătorului în funcție de capacitatea acestuia de a se sustrage rând pe rând fascinației exercitate de ritmica impulsivă, fie de „evenimentele" surprinzătoare, de patosul expresiei melodice, de coloritul feeric al timbrelor și armoniilor sau de logica „simetriei" arhitectonice, izbutind a le integra într-o rezultantă de ansamblu, subordonată ideii generatoare, proiectului ideatic căruia opera îi imprimă *vibrația emoțională amplificată de rezonanța în toate aceste planuri.* A identifica valoarea operei numai cu una dintre virtuțile caracteristice ale imaginii descrise succint înseamnă a o minimaliza, încercând adecvarea ei la o lume lăuntrică insuficient clarificată, incapabilă încă să cuprindă imensul potențial expresiv pe care-l conține lumea artei și a muzicii. Iată de ce, îndeosebi în contextul artei contemporane, în care creatorii mobilizează mijloace tehnice deosebit de complexe pentru a pune în evidență un crez artistic, este necesară o educație estetică temeinică, realizând gradația expusă anterior.
Una dintre tendințele firești și oarecum explicabile psihologic ale evoluției gusturilor în perioada actuală este un anumit conservatorism legat de formația socio-culturală a receptorilor, care face ca noul să fie întâmpinat, dacă nu cu ostilitate, în orice caz cu prudență. Oricât ar părea de paradoxal la prima vedere, conservatorismul acesta are și o latură pozitivă, prin faptul că asigură o anumită stabilitate a preferințelor, că nu îngăduie ca tempoul atât de rapid al civilizației în care trăim să ducă la abandonarea cu ușurință a teritoriilor importante, abia cucerite. Evident că tot un asemenea tradiționalism stă la baza divergențelor care există între numeroase categorii de critici și receptori; el caută să explice atașamentul față de valorile deja omologate, ca și prudența față de inovații și experimente, tocmai prin apariția unei tendințe contrare, cu motivații adesea îndoielnice și anume gustul pentru nou, pentru inovația cu orice preț.

Formarea receptivității față de noutate rămâne însă o sarcină a educației estetice care trebuie să-și propună și asimilarea elementelor

[3] Tudor Vianu, *Estetica*, București, 1945, p. 130.

inovatoare, uşurând astfel procesul de selecţie a valorilor autentice şi în domeniul mai controversat al artei contemporane.

Civilizaţia modernă a avut asupra sensibilităţii estetice o influenţă cu sensuri contradictorii; datorită contactului mai frecvent cu operele, omul reacţionează estetic, se simte atras de un număr mult mai mare de valori, întrucât însăşi suprafaţa de contact a acestora s-a lărgit datorită mijloacelor de difuzare în masă.

Creşterea gradului de cultură pe această cale, *diferenţierile spirituale* care se nasc contribuie la nuanţarea reacţiilor, la apariţia unui public avizat manifestând preferinţe şi interese estetice diverse, nuanţate.

Acestei tendinţe i se opune una contrară şi anume: contactul cu diversitatea formelor şi stilurilor artistice în loc să ducă la o rafinare pe multiple planuri a gustului îl determină pe ascultătorul copleşit şi derutat să se refugieze într-o preferinţă unilaterală.

S-a remarcat de către mulţi cercetători că sensibilitatea contemporană are resurse mult superioare faţă de trecut, mai ales pe planul imaginaţiei solicitate de cantitatea uriaşă de forme emanate de cadrul ambiental al civilizaţiei actuale.

Datorită cinematografului, televiziunii, a artelor vizuale în genere, ca şi datorită faptului că ambianţa cotidiană este marcată de o intensă tendinţă de ordonare şi configurare plastică, perioada contemporană este adesea numită *o civilizaţie a imaginii*. Ponderea sporită a imaginii faţă de cuvânt în realitatea contemporană, inclusiv în spaţiul estetic, însemnând o sporire a capacităţii aperceptive a omului, o mutaţie în sfera sensibilităţii, apare o preferinţă netă pentru mesajele imagistice concise faţă de cele transmise prin altfel de mijloace.

Muzica, în acest context, îşi mobilizează toate virtuţile de sugestie pentru a se adecva noii tendinţe, plasticizându-se în mod vădit, datorită coloristicii armonice, a culorii timbrale, a raportului dintre efect şi expresie, dintre aparenţă şi esenţă. Armonia, melodia, ritmul pot servi ca accesorii coloristice, dar excesul de culoare duce muzica spre senzorialitate pură, în pofida reuşitelor remarcabile.

Sensibilitatea muzicală câştigă mult, în momentul în care mijloacelor tradiţionale li se adaugă noile tehnici vizuale şi auditive ca şi celelalte resurse artistice, care tind spre realizarea unui „spectacol total".

Infuzia spiritului ştiinţific n-a rămas fără rezultate durabile, pentru că, deşi adesea nesatisfăcut de rezultatele artistice obţinute prin intermediul „ştiinţifizării", publicul doreşte totuşi să-şi orienteze selecţia pe baza unor criterii mai solide decât cele ale reacţiei directe, imediate.
Influenţa ştiinţei duce la un accentuat proces de *intelectualizare* a artei, paralel cu dezvoltarea conştiinţei estetice; gradul crescut de cerebralism al

artei moderne devine într-adevăr una din trăsăturile ei caracteristice. Aceasta explică în parte *interesul pentru exegeza critică, pentru considerațiile estetice* care se bucură de căutare din partea publicului, în speranța unor clarificări ale substratului semantic al operei.

Critica de artă, ca „estetică aplicată", ca act de valorizare a fenomenului estetic de către reprezentanți ai opiniei publice, ai gustului colectiv, constituie în zilele noastre unul dintre principalele mijloace de educație estetică și de dezbatere a problemelor artei. Normele din care se inspiră critica de artă sunt nu numai cele instaurate de anumite curente sau tradiții artistice, ci de întregul context al dezvoltării culturale, social-politice și economice a societății, de rolul de mediator pe care și-l asumă criticul între lumea creatorilor de artă și cea a făuritorilor de bunuri ale civilizației, într-un sens mai larg. Chiar în ceea ce privește baza teoretică a criticii de artă, disciplina esteticii bunăoară poate determina o permeabilitate sporită a acesteia la aspectele frumosului care ies din cadrul strict al operelor de artă, oferind criticului argumente ferme asupra direcțiilor de dezvoltare ale gustului pentru frumos în societatea contemporană.

Estetica favorizează, desigur, generalizarea experienței umane în creația artistică, dar în epoca modernă ea nu poate avea ca obiect numai operele individuale, ci în mod necesar își lărgește tot mai mult sfera de cuprindere. Astăzi oamenii nu se mai pot limita doar la contemplarea frumosului în expoziții și săli de spectacole, la contactul cu opere de artă izolate. Pe măsura evoluției societății omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existența sa cotidiană, ca element indispensabil al ambianței sociale generale. Aceasta cere implicit și esteticii să abordeze tot mai direct problemele organizării ambianței vieții oamenilor, ale cadrului în care ei muncesc și trăiesc, ale instituțiilor de utilitate publică, localităților urbane și rurale, ale locurilor de odihnă și agrement. Estetica nu poate neglija, de asemenea, aspectele calității artistice a bunurilor de larg consum, care, îmbinate cu utilitatea practică, asigură consumatorilor satisfacții cât mai depline. Contribuind în continuare la progresul creației oamenilor de artă, estetica va putea astfel să participe în măsură sporită la efortul de a face viața oamenilor cât mai frumoasă și mai plăcută.

De pe o asemenea poziție, criticul de artă apreciază nu numai reușita în sine a unei lucrări artistice, dar și modul în care ea se integrează în peisajul mai larg al culturii naționale și contribuie la consolidarea unei tendințe mai generale de concepere a frumosului și artei, de formare a gustului colectiv.

„Critica artistică trebuie să fie o formă a receptării artei și anume forma ei cea mai completă și mai înaltă, aceea care le înglobează pe toate" -

scrie Tudor Vianu în *Estetica* sa. Criticul trebuie să evolueze din contemplatorul obişnuit şi să reprezinte *plenitudinea de funcţiuni a acestuia*". Aceasta presupune o altă atitudine decât aceea a însăilării de impresii personale pe marginea fenomenelor contemplate, adică aceea ce constituie aşa-zisa critică impresionistă, o responsabilitate superioară a actului critic în raport cu multitudinea planurilor valorice care se interferează în sânul unei manifestări.

Actul critic întruchipează însăşi dimensiunea axiologică, intrinsecă, întrucât arta este expresia unei atitudini nu numai constatative, dar şi apreciative. Criteriile de valorizare a artei îi asigură autonomia în conştiinţa colectivă, vizând apoi modul în care ea înglobează valori de alte tipuri (filosofice, etice, politice, etc.), izbutind sau nu să le integreze într-un tot armonios.

Personalitatea criticului, în a cărui conştiinţă reverberează exigenţe emanate din atât de variate domenii, înzestrarea lui multilaterală, care să-i permită exercitarea funcţiei într-un spirit de înaltă obiectivitate şi personalitate, sunt decisive pentru existenţa unei opinii competente despre artă.

Ca domeniu al publicisticii, critica muzicală îşi are începuturile în secolul al XVIII-lea, în epoca ce a ştiut să descopere valorile raţiunii şi care a instaurat însăşi practica publicistică. Ziarele, revistele muzicale, societăţile muzicale şi concertele publice apărute atunci au permis şi criticii muzicale să se afirme ca domeniu de sine stătător.

La formarea criticii muzicale concură de fapt mai mulţi factori: *impulsul gândirii filosofice* - critica fiind un copil al iluminismului -, *factorul social* ca exprimare a nevoilor societăţii moderne în curs de autonomizare, lărgire şi determinare a propriilor aspiraţii -, *factorul specific muzical* - prin eliberarea muzicii din funcţia ei aservită anumitor pături sociale şi trecerea la o manifestare independentă cu efecte tot mai puternice asupra vieţii culturale.

În Clasicism predomină tipul criticului profesionist care, ca adevărat arbitru, îşi impune părerea, judecă şi „cenzurează". El este de regulă muzician de profesie sau chiar un amator cultivat, care se transformă uneori într-un adevărat dictator al gustului muzical. În epoca Romantismului, tipul descris mai sus este eclipsat de apariţia în această postură a artistului creator care-şi asumă rolul de critic şi reuneşte aptitudinile muzicale cu cunoştinţele estetice, cu o largă capacitate intelectuală şi intuitivă.

În câmpul criticii muzicale intervine din ce în ce mai mult şi preocuparea pentru reproducerea operei pe care critica romantică o pune în legătură cu întreg ansamblul vieţii culturale. Reprezentanţii de frunte ai

criticii romantice, E.T.A. Hoffmann, Carl Maria von Weber, Schumann, Wagner, Berlioz, marchează apogeul criticii artistice (*Kunstkritik*) şi totodată al genului eseistic.

Dar şi presa cotidiană devine o forţă în decursul epocii romantice şi se simte îndreptăţită să ia în discuţie muzica şi viaţa muzicală într-un mod din ce în ce mai amănunţit. În cotidiene, care înainte se ocupau de muzică mai mult sub aspect spectacular, ia naştere tipul cronicarului, în primul rând beletrist şi mai apoi sau deloc muzician. Treptat, el tinde, la modul ideal, să întrunească calităţile după norme prestabilite. Cronica din presa cotidiană începe să fie recunoscută ca o profesie cu o anumită autoritate. Primul reprezentant însemnat al acesteia în cercul culturii europene - însemnat şi prin faptul că era dotat atât din punct de vedere muzical, cât şi filosofic - a fost Eduard Hanslick, redutabilul adversar al lui Wagner şi al programatismului, pe care marele compozitor îl şi satirizează printr-unul dintre personajele operei *Maeştrii cântăreţi.*

Spre sfârşitul secolului al XIX-lea are loc fenomenul întrepătrunderii dintre critica cotidiană şi cea de specialitate, dintre tipul gazetarului beletrist, cu cel profesionist, când iau naştere tot mai multe personalităţi ce merită într-adevăr titlul de „critic muzical".

Cultura muzicală românească se poate mândri cu faptul de a fi reflectat pe deplin spiritul epocii, în ceea ce priveşte tendinţa aducerii preocupărilor muzicale în atenţia marelui public prin intermediul unor comentatori din ce în ce mai avizaţi. Octavian Lazăr Cosma, în capitolul „Geneza şcolii muzicale naţionale româneşti"[4], indică o multitudine de ziare şi periodice din secolul al XIX-lea, care include cronici şi informaţii privitoare la viaţa muzicală.

> „De la o fază cu plăpânde începuturi, în care excelează criticul N. Filimon se înregistrează dintr-o dată un front larg, oferind o activitate publicistică de-a dreptul impresionantă. Se afirmă nume de critici noi, se abordează cele mai variate aspecte muzicale, se angajează polemici, se formulează idealuri estetice, se susţin iniţiative, se critică aspru tendinţe negative. Într-un anumit fel, asistăm la manifestări eterogene ca nuanţe şi valoare, alături de o activă perorаţie pentru muzica românească. În focul confruntărilor se conturează principii estetice, iar în final, platforma teoretică şi istorică a muzicii noastre"[5]

---

[4] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti,* vol. IV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976.

[5] O.L.Cosma.

scrie același autor, iar capitolul citat cuprinde cea mai amplă și mai completă relatare asupra revistelor muzicale, personalităților ce s-au remarcat în paginile acestora din întreaga istoriografie muzicală românească.

c) Artă și știință în contemporaneitate

Ceea ce ni se pare că singularizează peisajul muzical al secolului al XX-lea în contextul întregii evoluții a culturii nu este atât aspectul șocant al unora dintre producțiile sau curentele inovatoare, în jurul cărora s-a făcut multă vâlvă, cât mai ales contrastul între extrema specializare și rafinare a mijloacelor de producere și de analiză a fenomenului artistic - impunând o inițiere pe măsura întregului progres înregistrat de știința și tehnica secolului nostru - și expansiunea fără precedent a cerințelor artistice ale publicului larg, care revendică nu numai accesul spre valorile spirituale, dar și o posibilitate de a participa activ la crearea lor. Intelectualizării, ermetismului și bizareriilor artei din primele decenii ale secolului, care îi apăreau unui teoretican ca Theodor Adorno a fi mijloace eficiente de sfidare a mentalității burgheze, i se opun în zilele noastre curente artistice care solicită în măsură tot mai mare fantezia interpreților și participarea interactivă. „Op-arta", arta „pop" și atâtea alte curente artistice din zilele noastre - ale căror rezultate sunt uneori discutabile - mărturisesc însă această nevoie stringentă a omului contemporan de a participa direct la transformarea estetică a ambianței ce ne înconjoară. Și în câmpul artei profesionale asistăm la o vădită abdicare a mentalității care pretindea păstrarea cu minuțiozitate a celor mai mărunte detalii ale compoziției și la o răspândire tot mai mare a așa ziselor „opere deschise", a produselor care își modifică neîncetat configurația și sensul după modul în care sunt abordate de privitor, interpret sau ascultător. Chiar și arta cea mai dependentă de fixitatea cadrului geometric, cum este arta plastică, și-a făurit artificiile tehnice potrivite pentru a se transforma în „artă cinetică", ale cărei elemente se modifică neîncetat sub impulsul unor mecanisme sau, pur și simplu, datorită efectului optic rezultat din deplasarea spectatorului.

În acest proces, binevenit în general, de deschidere a operei cu sensul de metamorfoză a configurațiilor, cât și de atragere a participării creatoare a publicului, se pot distinge contraste ce oscilează între extrema artificialitate și deplina naturalețe. Punctul culminant al posibilităților de multiplicare mecanică a variantelor interpretative l-ar putea constitui structurile permutaționale ale calculatorului. Există teoreticieni, ca Abraham Moles, bunăoară, care văd în aceasta soluția unei arte a viitorului

(deşi este vădit că acesteia îi lipsesc coordonatele stilistice), urmând ca doar în decursul timpului să se realizeze o acomodare reciprocă între producţia calculatorului şi gustul publicului, printr-un continuu proces de selecţie.

Ajunşi în acest punct, nu putem să nu ne amintim (şi de fapt însăşi creatorii noştri sunt cei care ne amintesc) de admirabila „deschidere" a unora dintre structurile folclorice a căror matrice stilistică, făurită de secole în vederea unei perpetue recreeri a variantelor, oferă tocmai modelul, pe deplin esenţializat, al sensibilităţii colective şi totodată al multiplelor ei posibilităţi de dezvoltare.

În foarte mulţi iubitori de artă persistă convingerea că există o incompatibilitate de principiu între *spontaneitatea inspiraţiei* - mărturie a talentului şi geniului - şi *ariditatea intelectuală* a construcţiilor riguroase; există desigur numeroase opoziţii - remarcate de cercetători - între limbajul poetic, bunăoară, şi cel matematic: primul ar fi dominat de *inefabil,* al doilea de *explicabil;* primul îl subjugă pe om, al doilea este stăpânit de acesta; poeticul se află sub semnul particularului, posedând o infinită *ambiguitate,* matematicul aflându-se sub acela al generalului şi al univocităţii; limbajul liric îndeplineşte o funcţie de sugestie, cel matematic una raţională; actul poetic este reflexiv, cel matematic, tranzitiv etc.

Aşadar, o mulţime de deosebiri şi, aparent, tot atâtea piedici în calea investigării prin prisma matematicii a creaţiei artistice. Care ar fi modelele comune care ar putea asigura legătura organică dintre domenii în aparenţă atât de deosebite? Contradicţia este însă numai de suprafaţă şi acest lucru a fost ilustrat convingător în cazul studiului matematic al poeziei. S-a observat de pildă că nici unul dintre elementele care contribuie la structura unei poezii nu este absolut specifică acesteia, unicitatea contingentă fiind dată doar de cooperarea tuturor aspectelor care duce la rezultate mereu înnoite. Cu toate că arta determină o reacţie ambiguă, imprevizibilă, mijloacele de realizare a efectului pot deveni obiectul unei analize riguros ştiinţifice prin metode ca acelea ilustrate bunăoară de admirabila lucrare a matematicianului român Solomon Marcus, *Poetica matematică,* şi prin cele oferite de studiile unor muzicieni ce stăpânesc cu măiestrie cele două domenii: Dinu Ciocan, Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru, Nicolae Brînduş, Octavian Nemescu, Lucian Meţianu ş.a.

În afară de acestea, legătura pe care încearcă să o stabilească artistul cu matematica nu este una nemijlocită, ca o transpoziţie directă a formelor în sonoritate concretă, cum îşi închipuie unii, ci mult mai nuanţată, vizând în primul rând cunoaşterea sau recunoaşterea unor tipuri de invarianţi ai expresiei şi abia apoi dezvoltarea acestora, ce nu exclude defel fantezia în operele de anvergură. Apoi, chiar procesele din domeniul gândirii matematice au scos la iveală un substrat intuitiv, euristic, ce asigură o

elegantă „modulație" spre domeniul artistic. Intuiția, atât de intrinsec legată de fantezia artistică, constituie baza afinității celei mai profunde între artă și matematică: descoperirea, chiar în matematică de pildă, nu este doar o chestiune de calcul și de logică, ci ține mai degrabă de rezultatul unor transformări lăuntrice nebănuite, de unele operațiuni ale subconștientului pe care nimeni nu le-a explicat îndeajuns și în care întrezărirea spontană a soluției finale joacă un rol la fel de important ca și în domeniul artistic. Matematica solicită deci într-o măsură considerabilă fantezia, pentru a se putea apropia de inefabilul artei. Iată pentru ce nu trebuie să vedem în aplicarea matematicii - fie în domeniul analizei, fie în cel al creației - destrămarea inevitabilă a stării de vrajă stimulată de artă și transferul reprezentărilor ei într-o zonă a gândirii reci, lipsită de emoție; acest lucru se întâmplă doar atunci când matematica încearcă să ni se impună prin aspectele ei mecanice, rigide ce trădează de fapt încercarea de a suplini prin formulele ei lipsa de talent și de imaginație. Dincolo de aceasta se conturează așadar un substrat comun - matematic și muzical - al fanteziei combinatorii, pe care cei vechi îl stăpâneau pe deplin, permițându-le în același timp să situeze legile armoniei muzicale pe cea mai înaltă treaptă a inițierii matematice. Ordinatorul de astăzi nu face decât să repună în actualitate dezvăluirea substratului combinatoriu al configurațiilor sonore cu o ușurință pe care artistul secolelor trecute nu putea să o întrevadă. Compozitorul râvnește la ajutorul mașinilor doar atunci când consideră că anumite proiecte de anvergură antrenează calcule sau combinații mult prea vaste pentru capacitatea de lucru a creierului uman. Pe această cale ajungem să dezvăluim încercările de formalizare efectivă a limbajului muzical și chiar de automatizare a procesului de creație. În zilele noastre, premisele teoretice s-au conturat în lucrarea *„Inițiere în compoziția muzicală automatică* de Pierre Barbaud (Paris, Dunod, 1966), în cercetările grupului afiliat Universității din Illinois (Hiller, Issakson, Tipei), ca și în scrierile lui Iannis Xenakis.

În Renaștere, ideea matematizării artei a stimulat spiritele de mare profunzime, activând în domenii diferite de creație, printre care Leonardo da Vinci, Alberti sau Albrecht Dürer. În secolul al XVII-lea, Athanasius Kircher - cel care în *Musurgia Universalis* (cap. *De arte combinatoria)* oferă o metodă eficientă de formalizare a tehnicii contrapunctice, descrie chiar o mașină („Arca musaritmica") - un fel de ordinator mecanic de compus muzică ce anticipă muzica algoritmică din zilele noastre.

Pe această cale, intuiții ca acelea ale romanticului german Heinrich von Kleist, la începutul secolului al XIX-lea, privitoare la raporturile între matematică, muzică și culori, ale lui Edgar Poe în domeniul foneticii limbii engleze se concretizează prin cercetările ultimelor două decenii ale

secolului nostru, prin conceptele şi teoriile esteticii informaţionale, prin tehnica programării.

Lucrarea lui Barry Brook intitulată *Muzicologia şi computerul* orientează cercetările privind întrebuinţarea ordinatorului spre analiza muzicală, citând ca exemplu analizele lui Lockwood asupra structurii unor misse polifonice, ca şi studiul lui Allan Forte asupra lucrărilor seriale de Schönberg, Berg sau Webern. Volumul mare de informaţii care face astăzi practic imposibilă prelucrarea tuturor datelor prin mijloacele obişnuite, mai ales când domeniul de cercetat cuprinde creaţia unei întregi perioade, solicită din plin intervenţia ordinatorului. În cazul în care un calculator ar putea stoca în memoria sa mecanică întreaga informaţie stilistică asupra operelor muzicale dintr-o anumită perioadă am putea vorbi de un „analist" perfect. Greutatea intervine însă în caracterizarea creaţiilor ce conţin abateri semnificative de la normele stilului şi care necesită stabilirea de noi puncte de reper şi metode de analiză. Ordinatorul este aşadar un instrument preţios în munca de cercetare a muzicologului, iar estetica informaţională încearcă să fundamenteze criterii de analiză a operei de artă dintr-un punct de vedere obiectiv; ea nu va desfiinţa criticul, ci impostura, eliminând subiectivismul şi relativismul din decizia critică - cum remarcă pe bună dreptate Victor Maşek în lucrarea sa *Arta şi matematica.* Există pe lângă aceasta numeroase aplicaţii tehnice datorate ordinatorului: în anul 1965 s-a ţinut la New York primul simpozion al cărui obiectiv a fost realizarea de tipărituri muzicale sub controlul computerului. În domeniul electronicii, una dintre cele mai importante dimensiuni ale sunetului muzical, timbrul, beneficiază profund de recentele experimente cu calculatorul, mai ales pe fondul cercetărilor de laborator care folosesc generatoare de sunete sinusoidale, ca şi o multitudine de modalităţi de intervenţie asupra sunetului prin filtrare şi manipulare a înregistrării. Au luat naştere instrumente electronice, cum ar fi therminovox, trautonium, undele Martenot, cărora li se adaugă sintetizatorul realizat de Robert Moog în anul 1960, ca un fel de îmbinare între ordinator şi tehnica electronică. Sintetizatoarele reprezintă pentru compozitorul contemporan ajutoare preţioase în travaliul artistic din ce în ce mai pretenţios, facilitând anumite combinaţii sonore realizabile doar în laboratoare specializate. Aceasta nu înseamnă că instrumentele tradiţionale vor dispărea; ele vor avea şi mai departe ponderea pe care au avut-o întotdeauna, impusă în primul rând de enormul şi valorosul repertoriu ce le-a fost dedicat. Importanţa sintetizatorului se dezvăluie nu atât prin capacitatea sa de substituire a unor timbre tradiţionale (pe care de altfel nici nu o posedă integral, dată fiind natura diferită a emisiei sonore), cât mai ales prin aceea de

reconstituire rapidă, grație memoriei ce îi este încorporată a unor elemente sonore preexistente.

Utilizarea mașinilor este așadar o consecință logică a dezvoltării tehnico-științifice și ca atare s-a răspândit și în țara noastră. Aurel Stroe, bunăoară, a lucrat piesele *Laude I și II* cu ajutorul calculatorului; Mihai Brediceanu, dirijor al Filarmonicii bucureștene și autorul studiului „Generarea unor structuri sonore cu ajutorul transformărilor topologice", este totodată realizatorul „polimetronomului", care coordonează pe baze cibernetice și electronice interacțiunea unor grupuri ritmice de mare complexitate. Cercetările muzicologului prof.dr. Dinu Ciocan (*O teorie semiotică a interpretării* muzicale, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2005, fiind cea mai recentă contribuție teoretică dintr-o serie mai lungă desfășurată de-a lungul mai multor ani) din sfera teoriei limbajelor pot constitui în același timp punctul de plecare al formalizării structurilor muzicii în spiritul programelor cibernetice. Poate fi menționată de asemenea contribuția lui Lucian Mețianu, autorul studiului „O metodă de ordonare a structurii muzicale" (vezi *Studii și cercetări de Istoria artei*, Tom.22, 1975), care aplică în domeniul componistic transformările topologice, bunăoară în lucrarea *Pytagoreis* (realizată electronic), precum și în alte piese.

Este important de adăugat faptul că în realizările muzicienilor români apare evidentă tendința dezvoltării pe cale matematică a substratului permutațional care există în structurile folclorice, fie că ei utilizează sau nu în acest scop calculatorul. Cercetările lui Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Wilhelm Berger, ca și ale celor din generația mai tânără vădesc toate tendința recunoașterii și dezvoltării cu mijloace eficiente a unor invarianți stilistici ce se desprind din studiul aprofundat al folclorului; aceștia transpar apoi la nivelul expresiei, al etosului de ansamblu al lucrării. Metoda de lucru și echipamentul tehnic servesc astfel întreaga gradație a structurii de la stadiul ei germinal și miniatural spre acela monumental.

Toate acestea sunt doar crâmpeiele desprinse din uriașul front al creativității, expuse nu pentru a exalta rolul artificiilor matematice sau virtuțile calculatorului, ci pentru a sublinia o direcție logică de dezvoltare din cultura contemporană. Fenomenul cel mai remarcabil nu-l constituie perfecțiunea tehnică cu care realizările secolului nostru ne-a obișnuit de altfel; nu faptul că ordinatorul își asumă din ce în ce mai multe din atribuțiile artistului de odinioară, ci faptul că sunt din ce în ce mai mulți oameni obișnuiți ai zilelor noastre care caută să se ridice la demnitatea artistică a creatorului.

Studierea cu mijloace științifice a condițiilor minimale pe care trebuie să le împlinească opera de artă în lucrările lui Abraham Moles

bunăoară are o finalitate cu totul neașteptată, după cum vom vedea. Arta este asimilată, potrivit mentalității mercantile, domeniului de consum, iar setea de cultură și de artă autentică trebuie satisfăcută prin favorizarea până la exces a unui așa-zis „contact turistic" cu opera de artă; în urma acestuia, după spusele lui Moles, „soarta catedralelor gotice ajunge să se identifice cu a mașinilor de spălat rufe"; capodopera se banalizează, își pierde forța de a fascina, și la aceasta contribuie și multiplicarea ei în milioane de copii. Departe de a deplânge această realitate, Moles, alături de alți teoreticieni, o folosește ca argument pentru a-și impune soluțiile proprii: în locul artistului, ordinatorul; în locul unicatului artistic, al capodoperei banalizate, „folclorul cibernetic".

FRUMOSUL MUZICAL

a) Autonomie și heteronomie în detectarea resurselor

Într-un eseu, Mihai Ralea evocă astfel imaginea omului total:

> „Încetul cu încetul, porțiuni din ființa omenească vin să se adauge la figura omului așa cum e, cu toate nevoile, cu toate slăbiciunile, cu toate aspectele și zonele lui neexplorate, nestudiate, nevalorificate; alături de omul conștient și rațional, omul resurselor subconștiente, intuitive; alături de omul unitar, geometric cristalizat în jurul conștiinței, voinței sau personalității, omul variat, complex, adesea contradictoriu, dar fecund. Tot ce-i omenesc e real, tot ce-i real trebuie mărturisit..."

În cele de mai sus, noi întrevedem eterna și sublima „mărturisire" a muzicii, care, de la o epocă la alta, a știut să restituie întreaga bogăție lăuntrică a omului. Dintr-o asemenea perspectivă ni se pare mai puțin important faptul că ea a învățat de-a lungul secolelor să reproducă aproape totul și din ambianța lui sonoră: de la intonațiile limbajului până la cântecul păsărilor, de la zgomotele apei până la locomotiva „Pacific"; precumpănitor este faptul că acestea s-au proiectat asupra portretului muzical al „omului total", ce însumează nu numai aspectele armonioase disonante, dar fecunde, cum spunea Ralea. Și aceasta a fost posibil pentru că, din străvechi timpuri, în disputa sa dramatică cu mediul, omul a deslușit o fațetă muzicală a realității, a recunoscut-o ca făcând parte din lumea sa proprie și s-a hotărât s-o extindă, odată cu propriile-i demersuri cognitive, asupra tuturor domeniilor.

Muzica se dezvoltă deci pe fondul unui proces de interpretare umană a realului care a scos la iveală pe lângă zonele lui generatoare de

certitudini şi modul optim de a le conserva. Când ştiinţa antică a descoperit muzicalitatea singurelor cinci tipuri de perfecţiune formală cu ajutorul unor demonstraţii matematice riguroase care arată că numai cubul, tetraedrul, octaedrul, icosaedrul, dodecaedrul îndeplinesc aceste condiţii de regularitate absolută şi că le îndeplinesc tocmai pentru că raporturile dintre vârfuri, muchii şi feţe sunt în acelaşi timp tipuri de consonanţă, muzica a devenit dintr-o dată disciplina cheie a ştiinţei matematice, punctul ei culminant. „Armoniile geometrice" - cum au fost denumite poliedrele regulate - au fost ridicate la rangul de esenţe, adică stări ultime de echilibru ale alcătuirilor materiei, simbolizând cele patru elemente, iar al cincilea, quinta essentia („chitesenţa") ce le poate învălui pe toate, devenind simbolul cosmosului.

Această descoperire a unui principiu ordonator îndărătul fenomenelor diverse ale lumii sensibile, elogiată azi de fizicienii atomişti care pornesc de la premise asemănătoare, a stimulat de-a lungul secolelor investigaţii care au culminat cu fascinanta imagine muzicală a sistemului solar oferită de Johannes Kepler în *Harmonices mundi*, monumentală capodoperă de calcul astronomic întemeiat numai pe relaţiile consonante ale poliedrelor, într-o perioadă când nu se descoperise legea gravitaţiei. Faptul că perspectiva gravitaţională introdusă de Newton n-a infirmat-o pe aceea poliedric-muzicală a predecesorului său este nu numai măgulitor pentru muzician, dar şi foarte semnificativ pentru complementaritatea dintre ideea de muzicalitate şi existenţa unui principiu de atracţie, de ierarhizare pe această cale a valorilor. Poliedrele nu reprezintă doar nişte scheme geometrice abstracte, pe care eventual le putem admira şi în alcătuirile estetice ale naturii, cristalele, ci modul optim în care poate fi rezolvată tensiunea dintre clase de valori distincte: evenimente punctiforme, procese liniare, secvenţiale, suprafeţe omogene. Felul în care se pot traduce cele de mai sus în valori ale percepţiei nu numai sonore sau vizuale ci din oricare alt domeniu, se poate lesne deduce. Mai mult încă, ele ne sugerează şi posibilele structurări lăuntrice ale valorilor asimilate, printr-o coordonare poliedrică a acelor câmpuri de forţă sau registre ale memoriei în care se repercutează diferiţii stimuli; putem desluşi pe această cale o muzicalitate de fond a conştiinţei umane, în care toate tipurile de acumulări se află într-o tensiune convertibilă şi în raporturi armonice.

Ecoul ipotezelor de armonie şi al performanţelor obţinute cu ajutorul lor continuă să fie puternic în lumea ştiinţei contemporane aflată în căutarea unor modele cât mai cuprinzătoare în care s-ar putea integra diferitele ipoteze particulare asupra lumii fenomenale.

„Știința nu este o colecție de legi, un catalog de fapte nelegate între ele - scria Einstein în *Istoria ideilor în fizică*. Ea este o creație a spiritului uman cu ajutorul ideilor, conceptelor liber imaginate, iar teoriile fizice încearcă să formeze o imagine coerentă a realității care să cuprindă vasta lume a impresiilor sensibile. Fără credința că este posibil să cuprindem realitatea cu ajutorul construcțiilor noastre teoretice, fără credința în armonia interioară a lumii noastre, nu poate exista știință. Această convingere este și va rămâne motivul fundamental al oricărei creații științifice."

La rândul lui Heisenberg, în articolul „Semnificația frumosului în științele exacte ale naturii" inclus în volumul *Pași peste granițe* (Editura Politică, 1977) scrie că:

„Descoperirea raportului numeric rațional ca izvor al armoniei a fost fără îndoială una dintre cele mai pline de consecințe care s-au realizat în istoria umanității. Raportul matematic devenea prin aceasta și izvorul frumosului. Frumusețea, în definițiile anticilor - continuă Heisenberg - , este corespondența justă a părților între ele și cu întregul. Părțile sunt aici tonurile individuale, întregul este sunetul armonic. Relația matematică poate reuni două părți anterior independente într-un întreg, producând prin aceasta frumosul. Tocmai această descoperire care s-a realizat în doctrina pitagoreicilor a produs forme cu totul noi de gândire, ducând la aceea că temeiul întregii existențe nu mai trebuie căutat în materia amorfă - așa cum era apa la Thales - , ci într-un principiu formal ideal. Prin aceasta s-a formulat o teză care a reprezentat ulterior fundamentul întregii științe exacte a naturii, iar înțelegerea pestriței multitudini a fenomenelor se produce prin aceea că noi recunoaștem în ele principii formale unitare, care ar putea fi exprimate în limbajul matematicii. Astfel, raportul strâns dintre inteligibil și frumos face ca trăirea frumosului să coincidă cu trăirea inteligibilului."

Pentru a nu se crede că "trăirea inteligibilului" presupune neapărat cultură matematică sau exacerbare a modelelor logice, Heisenberg îl citează pe Kepler care se întreabă:

„De unde provine acea facultate a sufletului care, deși nu participă la gândirea conceptuală și de aceea nu poate avea nici o cunoaștere propriu- zisă a raporturilor armonice e capabil de a compara percepțiile senzoriale din afară cu imaginile lăuntrice preexistente, judecându-le astfel corespondența ? Raporturile formale originare ale armoniei - continuă Kepler - au devenit interioare nu numai în urma unui proces de gândire, ci mai degrabă descind dintr-o intuiție originară pură; suntem impregnați de ele precum planta este impregnată de principiul ei formativ."

Cunoaşterea prin contactul cu diversitatea lumii fenomenale ar coincide astfel şi după părerea altor savanţi din zilele noastre cu un proces treptat de clarificare, de conştientizare a tipurilor superioare de coexistenţă armonică ce se zămislesc în adâncurile memoriei.

> „Procesul înţelegerii naturii - scrie fizicianul Wolfgang Pauli - , ca şi fericirea pe care o simte omul atunci când înţelege, adică atunci când devine conştient de o nouă cunoaştere, par a se întemeia pe o potrivire, pe o întâlnire a imaginilor interioare preexistente ale psihicului uman cu obiectele externe şi cu comportarea acestora."

A căuta prin analiza muzicală, din ce în ce mai minuţioasă astăzi, un alt principiu generator decât cel pe care-l lasă să se întrevadă forma sau strategiile componistice consacrate de tradiţie, a spera să deduci tâlcul ascuns al lucrării, dezvăluind legături între componente nebănuite nici de autor, nu înseamnă altceva decât a colabora la afirmarea puterii organizatoare şi unificatoare a forţelor ce lucrează la reorânduirea „după puteri, lumini şi întunecime" - cum spunea Dante - a impresiilor receptate în stare de veghe. Înseamnă deci a adera la ipoteza muzicalităţii efective a forţelor memoriei care selectează şi restructurează informaţia receptată după afinităţi reciproce a stimulilor, ce scapă de multe ori atenţiei lucide.

> „Artistul, angajat în realizarea unui proiect de anvergură, se înşeală crezând că în timpul nopţii se dăruieşte odihnei - scria Gretry. Fără să-şi dea seama, fie că doarme, fie că e pe jumătate lucid, în sinea lui totul se recombină. Când intră în odaia lui de lucru se miră că toate greutăţile au dispărut. Omul din timpul nopţii a făcut totul; cel de dimineaţă nu e adesea decât un copist."

Mai mult ca probabil, saturaţia lăuntrică a unor clase de afinităţi ce se creează după un proces de acumulare, tensiunea dintre ele instaurează şi acea predispoziţie specifică actului de creaţie, starea poetică difuză ce precede viziunea operei:

> „Această stare - spunea Paul Valéry - o cunosc în mine după faptul că toate obiectele posibile ale lumii exterioare sau interioare, fiinţele, evenimentele, sentimentele şi actele rămânând ceea ce sunt de obicei în aparenţă, se găsesc dintr-o dată într-o relaţie imposibil de definit, îşi schimbă într-un fel valoarea, se cheamă unele pe altele, se asociază cu totul altfel decât potrivit modurilor obişnuite, devin muzicalizate, capătă rezonanţă unele prin altele în mod armonios."

Şi dacă legenda Muzelor ipostaziază tocmai acele făpturi ce se însufleţesc înlăuntrul poetului, în zilele noastre, embriologii şi geneticienii nu se lasă mai prejos, demonstrând pe de o parte că anumite ţesuturi vii secţionate se regenerează integral după o lege a echipotenţialului armonic, depind deci de un câmp de forţe cu parametri muzicali, pe de altă parte ni se demonstrează că informaţia receptată prin simţuri se restructurează şi ea după legi organice şi armonice, formând un fel de organism relativ autonom al cunoaşterii în sânul celui biologic - aşa cum arată Piaget în lucrarea *Biologie şi cunoaştere*:

> „Funcţiile cele mai generale ale organismului, de adaptare şi asimilare, de conservare şi anticipare, de reglare şi echilibrare, se găsesc toate şi în planul cunoaşterii, unde joacă toate acelaşi rol esenţial."

Organicitatea operei autentice, care se revelează uneori atât de surprizător în lucrările de stil improvizatoric prin faimosul modul al secţiunii de aur, rezultat, desigur, în mod spontan, poate fi pusă tot pe seama acestui câmp de forţe cu atribute muzicale. Capacitatea operei de a se constitui ca organism, preexistent transcrierii - trudnice sau spontane - , rezultă şi din ceea ce mărturisesc genii ca Mozart, Beethoven sau Enescu; opera li se revelează printr-o iluminare subită, instantanee a tuturor detaliilor, anulând sentimentul timpului.

> „Tabloul operei mi se înfăţişează în întreaga lui întindere ca o materie în fuziune; el se află întreg dinaintea spiritului meu. Nu-mi rămâne decât munca de a-l transcrie" - afirma Beethoven.

Faptul că César Franck, înainte de a fi schiţat măcar o notă din temele Simfoniei sale, a trasat întreg planul tonal al lucrării s-ar situa probabil în aceeaşi perspectivă. Sunt cazuri privilegiate ce pun în evidenţă preexistenţa unui adevărat organism stilistic înzestrat cu o remarcabilă putere de proliferare; a încerca reconstituirea lui integrală numai prin ceea ce pun la dispoziţie operele create este de cele mai multe ori temerar, tocmai pentru că informaţia constitutivă nu este numai cea expusă în partituri, ci ţine de acea realitate foarte diversă şi complexă aflată în plin proces de muzicalizare, cum arăta Valéry. Honegger, care subscrie la ideea că actul de creaţie (compoziţia operei) este „o operaţie misterioasă, intransmisibilă, o manifestare a subconştinetului", ne lasă să deducem că nu numai dramaturgia muzicală, dar în primul rând melosul se află sub semnul acestei intuiţii plenare:

„Am căutat înainte de toate linia melodică, amplă, generoasă, dintr-un singur suflu - scrie el - şi nu juxtapunerea laborioasă de mici fragmente ce se îmbină rău unele cu altele. Marele jet melodic nu exclude defel punctuaţia şi este piatra de încercare a operelor reuşite; îl găsim la toţi maeştrii. Cu toate acestea se discută încă mult despre ceea ce ar trebui să fie o melodie bună. Personal, îmi imaginez cea mai înaltă formă de exprimare melodică ca pe un fel de curcubeu ce urcă şi coboară fără să poţi spune nicicând uite, vedeţi, aici a reluat fragmentul B, dincoace fragmentul A, lucruri care aparţin de fapt domeniului artizanal şi nu interesează decât pe elevi."

Toate aceste exemple vorbesc despre muzicalitate ca forţă creatoare ce-l are în stăpânire pe muzician înainte de a se lăsa stăpânită şi orientată de el. Ceea ce facilitează participarea muzicii la dialogul omului cu accentele diverse şi adesea perturbante ale realului, ceea ce o determină să coboare treptat din zona consonanţelor inteligibile este coexistenţa cu obiectele sonore cel mai bine înzestrate pentru a perpetua ecourile realului, cuvintele. Istoria umanizării şi aderenţei la lumea reală a artei muzicale, istoria contrastului dialectic între consonanţă şi disonanţă începe odată cu opoziţia dintre cuvântul cântat faţă de cuvântul vorbit, ce simbolizează raportul dintre realitatea interiorizată, devenită „muzicală" şi realitatea exterioară nemodificată. Arta muzicală apare atunci ca o prelungire în afara noastră a dimensiunii axiologice a conştiinţei, oglindind prin configuraţiile ei diferite raporturi posibile dintre valori, în timp ce cuvântul le defineşte originea.

Mulajul muzicii după intonaţiile vorbirii, apoi dezvoltarea unei adevărate retorici instrumentale foarte expresive, după ce muzica renunţă la cuvânt, făurirea de artificii ilustrative şi chiar de simboluri sonore au creat iluzia că îndărătul tensiunii ce se prelungeşte secvenţial într-o lucrare simfonică amplă acţionează succesiuni de imagini sau sensuri ce pot fi tălmăcite univoc; de unde ideea de „discurs muzical", de „naraţiune simfonică", de „comunicare muzicală", de „succesiune de mesaje sonore", şi în cele din urmă tentativa decodării acestora printr-o semantică şi semiotică muzicală. Că forţa impunătoare a operei nu se datorează unei simple succesiuni liniare de mesaje, ca într-un alfabet Morse, nici unui mozaic de structuri, ci poate mai degrabă formei noi, revelatoare pe care a generat-o coexistenţa la înalta tensiune a unei multitudini de mesaje ce fuzionează laolaltă într-o entitate organic constituită, ne-o spune şi Beethoven când afirmă că opera muzicală este revelaţie şi încă de o factură mai impresionantă decât orice înţelepciune rostită prin cuvinte. Stendhal nu avea veleităţi de teoretician, dar descriind nuanţele delicate ale

înfiripării unei iubiri a găsit o formulă foarte potrivită pentru a defini îmbogățirea cu noi calități a imaginii idealizate:

> „Ceea ce numesc cristalizare - spunea el - este acea lucrare a spiritului, care din tot ceea ce simțurile îi oferă extrage noi perfecțiuni pentru a înzestra cu ele chipul îndrăgit."

Putem deduce de aici importanța plasării în realitate a subiectului idealizat, ca declanşator al procesului, dar şi greşeala ce se face atunci când se încearcă a se identifica efectul cristalizării, adică creația plenară a spiritului, cu cauza care a declanşat-o. Tonul persiflant cu care Satie îl întâmpina pe Debussy după prima audiție a poemului *Marea* şi mai ales a tabloului *Din zori până la amiază pe mare*: „e un moment foarte reuşit în lucrarea dumneavoastră - îi spunea Satie compozitorului - aşa cam pe la ora 11 şi un sfert" - era menit tocmai să arate limitele programatismului (adică ale traductibilității „mesajului" muzical) cu mijloace la fel de spirituale ca acelea folosite de Hanslick. Acesta din urmă spunea că o arie ce se pretinde a fi copleşitoare prin tragism - cum este „Am pierdut-o pe Euridice" din *Orfeul* lui Gluck - apare la fel de potrivită şi pentru a fi cântată pe cuvintele „Am găsit-o pe Euridice". De unde concluzia că textul este cel care induce în ascultător o semnificație ce nu epuizează nici pe departe caracterul ființei muzicale ce se însufleteşte în fața noastră.

Pentru a confirma această polivalență a „formelor sonore în mişcare", după expresia lui Hanslick, ca şi rezultantele imprevizibile ale procesului de interpretare la care sunt ele supuse în decursul timpului, ne vom referi la unele aspecte ale muzicii contemporane, mai ales la acele tendințe ce denotă că artistul refuză să se lase guvernat numai de „operațiile misterioase şi intransmisibile" pe care Honegger le punea la baza actului componistic, preferând scrutarea lucidă şi determinarea riguroasă a tuturor condițiilor posibile de încorporare ale unei familii de imagini muzicale, cu mult dincolo de cerințele creării uneia sau mai multor opere. Astfel de exemple care onorează pe muzician pentru contribuția la lărgirea arsenalului componistic, dar şi a gândirii muzicale se pot da foarte multe, din rândul compozitorilor noştri. Numindu-i pe Wilhelm Berger sau pe Anatol Vieru, pentru cercetările în domeniul unei combinatorii a modurilor, pe Ştefan Niculescu, cu teoria sintaxelor, pe Aurel Stroe, cu formalizarea „claselor de compoziție", pe Cornel Țăranu, Lucian Metianu, Nicolae Brânduş, Vasile Herman, Octavian Nemescu - nedreptățim pe mulți alții, mai ales pe cei ale căror cercetări vizează o generalizare estetică superioară. Ceea ce dorim să evidențiem este faptul că există posibilitatea ca dintr-o metodă de compoziție guvernată de reguli aparent depărtate de

spiritul muzicii şi vizând efecte pe care autorul le circumscrie riguros într-un anumit registru al percepţiei sau memoriei să rezulte corespondenţe şi analogii cu o realitate nebănuit de bogată. Am dori să ne referim doar la viziunea care a limitat într-un fel tatonările diletante ale aleatorismului, constrângându-l să se manifeste în cadrul oferit de propria-i lege matematică şi anume calculul probabilităţilor folosit de Yannis Xenakis. Compozitorul nu s-a oprit la aspectul abstract matematic al problemei, ci şi-a ales şi un model concret de manifestare a hazardului, unde aplicarea calculului probabilităţilor este cât se poate de legitimă: comportamentul gazelor, termodinamica. Se ştie că asimilând sunetele muzicale cu moleculele având traiectorii haotice, imprevizibile ale gazelor, dar cu o repartiţie omogenă în cadrul sistemului, el ajunge la constituirea unor „nori de sunete", de diferite densităţi, în care perceperea amănuntului nu mai este posibilă. Nu vom descrie sistemul de axiome, nici aşa-zisele ipoteze de omogenitate prin care compozitorul controlează repartiţia uniformă a materialului său, nici dramaturgia muzicală, bazată pe teoria jocurilor strategice, care este menită să varieze interacţiunea diferiţilor „nori de sunete" şi să realizeze contrastul dintre evenimentele singulare, şocante, faţă de cele omogenizate. Condiţiile iniţiale propuse de compozitor sunt pur formale şi prevăd următoarele: evenimentele au o durată limitată; ele sunt percepute global, deşi alcătuite din corpusculi; ele sunt neutre din punct de vedere emoţional, adică nici plăcute, nici neplăcute. Rezultanta finală a desfăşurării se defineşte prin impresii de durată, intensitate, frecvenţă, adică exact prin ceea ce constituia cândva doar premisa unui program de desfăşurare în muzica tradiţională. Nu vom insista nici asupra valenţelor descriptive pe care teoria lui Xenakis le conţine datorită simulării sonore a condiţiilor de existenţă a gazelor, a lichidelor, precum şi a reacţiilor de combinare a elementelor din natură, ca într-un fel de macroscopie sonoră a unei lumi elementare, din care omul, fără îndoială, lipseşte. Ceea ce n-a prevăzut autorul este faptul că structurile imaginate de el într-o funcţie deliberat non-emoţională ar putea să prefigureze, prin fuziunea componentelor, tocmai acea aureolă difuză care înconjoară un obiect sau eveniment, nu neutru, ci dimpotrivă, atrăgător (Blaga o denumea „aura axiologică") şi din care se naşte starea poetică descrisă de Valéry. Depinde de felul în care compozitorul interpretează „premisele de omogeniate" şi de natura mijloacelor folosite pentru ca sonorităţile să devină intens emoţionale, chiar incandescente. Şi noi cunoaştem din muzica noastră asemenea heterofonii care au demonstrat o incandescenţă de-a dreptul magică, mai ales datorită elementelor integrate în acest mod de coexistenţă şi care erau de provenienţă folclorică.

Aceasta ne arată o dată în plus că procesul de interpretare, adică străduința subconștientului de a descoperi toate analogiile fenomenului receptat și nu numai pe cele impuse de compozitor, ajunge să preschimbe radical funcția unui tip de structură consacrat numai în vederea obținerii unui anumit efect. Exemplul de mai sus ne permite să constatăm regăsirea pe această cale a valorilor de continuitate, de durabilitate, de consonanță, garantate cândva de mediul gazos al suflului (*pneuma* - cum îi spuneau grecii, de unde „neumele" din vechea notație) și care pot fi întrezărite chiar sub veșmântul fizicalist axiomatic, instrumental, atonal, grație atributelor „pneumatice". Ni se confirmă deci că nici o ipoteză programatică de creație, nici o teorie, oricât de ingenioasă, nu poate frâna și stabiliza pe un singur făgaș procesul de interpretare a operei în conștiința receptorului care și-o proiectează deplasând-o permanent de pe un nivel valoric pe altul: de la unul energetic și psihic spre unul asociativ imagistic, de la cel imagistic spre altul logico-formal, de la cel formal spre concretul execuției propriu-zise etc., într-o continuă pendulare a ipotezelor, stimulată, bineînțeles, de gradul de interes. Căci misiunea conștiinței receptoare este tocmai aceasta de a căuta noi și noi corespondențe și acorduri chiar după ce muzica a tăcut, regenerând cu ajutorul ei multiple clase de valori. Astfel, conștiința ascultătorului își vădește și ea calitatea de a fi artistică și muzicală, acționând mai ales la nivelul timpului pe care-l modifică neîncetat fie prin dilatarea euforică stimulată de farmecul audiției, fie printr-o contracție cristalină ce tinde spre esențializare, la sfârșitul ei. Pierre Schaeffer, când teoretiza natura spațială a obiectelor sale sonore, spunea:

> „O muzică supremă ar fi aceea care ar izbuti să izoleze un fel de cristale de timp."

Dar aceasta ar putea fi și întruchiparea ultimă a marii muzici clasice care, la fel cu oricare impresie ce forțează pătrunderea în tezaurul cel mai ascuns al conștiinței, fiind supusă presiunii uriașe a mediului lăuntric, tinde să-și remodeleze treptat fizionomia, își repliază episoadele temporare asemenea unor petale ce se închid, devine un fel de „cristal de timp"; dar fiecare temă, fiecare rezolvare originală îi dă o șlefuire aparte, face din el o nestemată prin care se refractă focul entuziasmului pentru frumos, iradiind, cum spunea Dante: „ca diamantul în care foc sclipește /, ca apa ce rămâne închegată / în totul ei când o străbat lumine/".

b) Geneza formelor ca reprezentare a timpului muzical

Sonoritatea muzicală, indiferent de natura ei, constituie un mediu privilegiat şi atrăgător datorită calităţilor estetice excepţionale pe care le vădesc componentele ei: frecvenţele muzicale. Ea invită la admiraţie şi simpatie cel puţin în aceeaşi măsură în care ne încântă forma şi transparenţa cristalelor, coloritul delicat al unei flori sau celelalte creaţii cu atribute estetice ale naturii. Dar imaterialitatea, efemeritatea, armonia sonorităţii, oricât de admirabile ar fi, nu se pot recrea la nivelul spiritualităţii umane fără existenţa unei organizări viabile capabile să le regenereze perpetuu virtuţile, punându-le în rezonanţă şi pe ale ascultătorilor. Demnitatea artistică a formelor muzicale începe odată cu declanşarea acestui fel de analogii. Şi tocmai de aceea efectul autenticii arte a sunetelor este altul decât al unei batiste parfumate, cum afirma Kant, iar muzica mai mult decât o artă a combinării culorilor cu care o asemuia marele filosof, sau decât o simplă succesiune de „Forme sonore în mişcare", ca viziunea lui Hanslick.

Controversele iscate mai ales în formele pur instrumentale derivă poate şi din privilegiile imense pe care acesta le revendică; ele tind să se substituie temporal oricăror altor deprinderi şi să le guverneze prin instaurarea propriilor tendinţe şi dinamisme. Mai mult chiar, opera muzicală cere renunţarea la trăirile banale stimulate de experienţa cotidiană şi acceptarea „transpunerii" într-o ordine impusă de succesiunea evenimentelor într-un câmp al audiţiei, pentru a beneficia de efectul purificator al muzicii. Că modelul rezonator al transfigurării sonore s-a înfiripat el însuşi din interferenţa cu procesele mentale, dar şi cu răsunetele vieţii reale, pe care le restituie stilizate sau îmbogăţite în actul desfăşurării, este un fapt ce ţine de substratul nu numai estetic, dar şi etic, genetic sau armonic al stilurilor tradiţionale.

Forma, problemă de retorică, distribuind elemente lexicale şi de sintaxă în aşa chip încât ascultătorul să găsească reperele necesare, punctele de sprijin ale memoriei, îl pune în măsură să sesizeze întregul în varietatea elementelor componente pe care le percepe succesiv. Atenţia, care se găseşte la baza memoriei, capătă aspectul aşteptării,

> „în materie de formă suntem într-un sens *în aşteptare constantă*. În anumite condiţii aşteptăm schimbare, în altele continuitate, în altele repetiţie; până când în cele din urmă, aşteptăm concluzia piesei. Astfel, în chip cu totul general, aşteptarea este întotdeauna în fruntea muzicii,

creând un fundal de tensiune difuză, împotriva căruia diferitele întârzieri articulează curba afectivă şi creează înţeles."[6]

De faptul că aşteptarea nu se reduce la procese pur formale, la „îndeplinirea unei forme", nici măcar la acea „formă bună", pe care gestaltismul o preconiza drept condiţie a receptării oricărui fenomen artistic, ne vom convinge în continuare. Este adevărat că

> „receptarea solicită înainte de toate facultatea de memorare a evenimentelor ce apar şi dispar pe rând, pentru *a se integra într-un tot ce nu poate exista durabil decât în locul amintirii*: că ea s-a dezvoltat prin educarea conştientă sau subconştientă a auditoriului, familiarizat, încetul cu încetul, cu lexicul şi cu sintaxa muzicală din ce în ce mai complexă şi sensibilizat la caracteristicile generale ale stilului epocii şi în special ale stilului piesei muzicale respective, stil concretizat în factura, dar şi forma acelei piese."[7]

O structură care să conserve tendinţele generale ale materialului este fără îndoială indispensabilă oricărei opere de artă, ea ar răspunde legilor generale care guvernează organismul uman, dar în primul rând memoria, cu ajutorul căreia spiritul este în măsură să conceapă devenirea în care arta sunetelor îşi împleteşte în chip esenţial existenţa; urzeala ei invizibilă devine insesizabilă altfel decât în ţesătura terminată.

Când Debussy remarca privitor la o lucrare a lui Erik Satie: „Sunt lucruri foarte interesante aici, însă totul este inform şi orice trebuie să aibă o formă, oarecare, dar să aibă o formă", autorul lui „Socrate", inspirat de Brâncuşi, a revenit peste câtva timp cu lucrarea intitulată *Trei piese în formă de pară*. Gluma aceasta evidenţiază pe de-o parte necesitatea unei forme ridiculizând în acelaşi timp prejudecata instaurării ei cu orice preţ.

> „Percepem şi gândim în termeni ai unui limbaj muzical specific, exact cum gândim în termenii unui vocabular şi ai unei gramatici specifice, iar posibilităţile prezentate nouă condiţionează procesele noastre mintale şi în consecinţă aşteptepterările care sunt întreţinute pe baza acestor procese", scrie acelaşi Leonard Meyer[8].

Forma se profilează în mintea compozitorului tocmai în funcţie de tensiunile ce se cer exprimate, conţinut şi formă topindu-se împreună în

---

[6] Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1956, p. 59.
[7] Meyer.
[8] citat în Mircea Nicolescu, *Sonata*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1960.

unicitatea actului creator. De aceea, capacitatea cea mai importantă a unui compozitor este

> „de a cuprinde dintr-o privire viitorul cel mai îndepărtat al temelor sau motivelor sale. El trebuie să fie în stare să cunoască anticipat consecințele care derivă din problemele ce există în materialul său și să organizeze fiecare lucru în consecință. Dacă face aceasta conștient sau subconștient este o chestiune secundară, este de ajuns dacă rezultatul o dovedește",

scrie unul dintre marii teoreticieni contemporani ai formelor care este Arnold Schönberg. Rezultatul întrevăzut de compozitor determină formele muzicale să fie cel mai adesea unice în felul lor, individuale, ceea ce nu înlătură bineînțeles comparația cu tipurile *instoricește constituite*.

> „*Marea artă* tinde la precizie și conciziune. Ea presupune mintea iute a unui ascultător educat, care, *într-un singur act de gândire* include, cu fiecare concepție, *toate asociațiile* aparținând ansamblului",

scrie același Schönberg.

Dacă deci forma din punctul de vedere al compozitorului înseamnă în primul rând *calificarea timpului*, în funcție de bilanțul confruntării unui proiect de organizare cu o lume imaginară saturată de valori diverse, ea reprezintă, în aceeași măsură, *totalitatea* combinațiilor solicitate să asigure convertirea în sonorități a reprezentărilor fără de care muzica vie nu există.

Din acest punct de vedere forma în muzică apare ca un complex mod de programare a „regimurilor imaginii" și ca atare ea poate constitui obiectul unui studiu special, cu condiția să nu se uite că este vorba de o abstractizare artificial operată prin care planurile sunt desprinse dintr-un context care, în realitate, alcătuiește un tot indisolubil.

Constatarea că forma, ca totalitate a relațiilor, este aproape întotdeauna o entitate individualizată, viabilă, altceva decât un traiect reductibil la o schemă, duce la concluzia dependenței sale de contextul stilistic general, iar acesta, la rândul lui, de acele „valori fundamentale", extraestetice, pe care Blaga le punea la obârșia stilului. Într-un mod remarcabil este surprinsă această interdependență în lucrarea lui Vasile Herman *Formă și stil* [9], atunci când afirmă că noțiunea de tipar formal începe să se asocieze aproape spontan ideii de *stil* și, în ultimă instanță, celei de *conținut*.

---

[9] Vasile Herman , *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, București, Editura Muzicală, 1977.

„Căci nu este niciodată posibil să se separe aceste două noțiuni - scrie același autor. Sferele lor se întretaie și se condiționează reciproc, iar din interferențele lor reiese tiparul formei, asociat cu tot ceea ce ține de tehnica artistică, de instrumentele de redare a expresiei etc."

Și mai departe, tot el scrie:

„Relația *formă - stil - conținut* rămâne ca o constantă care determină în câmpul analitic trăsăturile esențiale ale obiectului cercetării. De aceea, forma ne apare mai aproape de echilibrele structurale exprimate prin numere și figuri în timp ce conținutul, de condiția mitului și de viziunea clădită pe experiențe - *vitalizante* - ,așa cum spunea Blaga când opunea acesteia din urmă spiritul științific ce tinde să substituie lumii concrete elemente de experiență *devitalizată*."

Formele ar fi astfel aspecte speciale ale stilului, *soluții care se oferă înlăuntrul contextului stilistic total.* Ca și percepția sau răspunsul la cele mai generale aspecte ale stilurilor, *înțelegerea formei este învățată, nu înnăscută,* după cum, stilurile la rândul lor definesc sisteme complexe de relații, de modele înțelese și întrebuințate în comun de un grup de indivizi.[10]

Așteptarea, atitudine caracteristică ascultătorului, coincide cu angajarea progresivă într-un câmp de tendințe mai mult sau mai puțin familiare și precizate, de natură să conducă la o împlinire. Dar între datele prealabil asimilate ale stilului și realizarea lui concretă se constituie de fiecare dată un cortegiu de evenimente sau nuanțe desfășurate împotriva așteptării, generatoare de diferențe[11] de emoție, sporind prestigiul modelului, investindu-l cu o bogăție de aspecte născute din multitudinea analogiilor și care-l face pe drept cuvânt *memorabil.*

Din raportul binecunoscut în muzică dintre invariant și mulțimea variațiunilor pe care modelul și le subordonează, din cele două aspecte complementare ale formativității, și anume productivitatea în timp a modelului și reordonarea derivațiilor sale într-un perimetru determinat, se naște dimensiunea metaforică a artei muzicale.

Muzica nu numai că se desfășoară în timp, dar solicită devenirea ca element primordial și dionisiac al magiei sale. Scoțând-o din starea amorfă, insensibilă, organizând-o și calificând-o, insinuând în devenire atât expresia umană a emoțiilor, cât și sugestii ale realului, măsurând-o prin ritm, muzica nu numai că structurează scurgerea neîncetată și în sine insesizabilă a timpului. Colorîndu-i fiecare segment, scoțându-l din

---

[10] Meyer, p. 45, 54, 57 și 73 (sublinierile sunt ale noastre).

[11] În literatura muzicală hispanică titlul *Diferencias* exprimă tocmai ideea de „variațiune".

anonimat şi din amorf, muzica înaintează pe nesimţite într-o ordine secretă a spiritului care se opune celei naturale şi i se substituie, definindu-se doar astfel ca entitate durabilă. Condiţia impusă muzicii de a organiza şi califica devenirea coincide cu aceea de a *consolida.*

Dacă spiritul muzicii a generat tragedia antică, aşa cum reiese din sclipitorul eseu al lui Nietzsche, este pentru că singură muzica deţine secretul biruinţei asupra destinului.

El este anihilat, nu prin împotrivire, nici prin resemnare, ci prin proiecţia evenimentului tragic într-o ierarhie superioară a valorilor, care se acumulează în jurul lui. Raportată la spectator şi la purificarea pe care o săvârşeşte, tragedia izbuteşte să capteze astfel valenţele tulburătoare disonante ale realului sau verosimilul lui într-o traumă de ritmuri şi planuri care se consolidează treptat, reconstituind memoriei - cu ajutorul timpului atât de armonios modulat între real şi fictiv - bilanţul armonic al unei confruntări exemplare. Structura muzicală a tragediei cuprinde atunci destinul ca într-un cristal, obligându-l să reflecteze retrospectiv transfigurările binelui şi adevărului prin iradieri ale unui frumos apolinic.

> „Armonia muzicală constă nu în sunete, ci în ordinea mai multora - scrie Kepler - şi ea aparţine de categoria *relaţiei*. Pentru ca o armonie sensibilă să ia naştere, trebuie ca *în afara obiectelor senzoriale să existe un suflet care le compară.* Dacă acesta dispare, obiectele rămân ca atare, dar fără să figureze vreo armonie, căci *ea este obiect al comprehensiunii*".

Izvorâtă dintr-o comprehensiune prealabilă a raporturilor, forma muzicală o solicită ascultătorului, căutând să i-o faciliteze prin strategia repetărilor. Poate tocmai de aceea, cum spune Roland-Manuel, *„compoziţia muzicală este dominată de tematica reîntoarcerii, de economia circuitului închis."* Concluzia se trage din premise, sfârşitul răspunde începutului, expresie sensibilă a timpului care conservă, repetă şi linişteşte. Poate tot de aceea Stravinsky, compozitorul înzestrat cu un acut sentiment al timpului şi care vedea în tradiţie nu reprezentarea a ceea ce a fost, ci *„realitatea a ceea ce durează* - forţa vie ce animă şi informează prezentul", se revolta în faţa melodiei infinite wagneriene, spunând că este perpetua devenire a unei muzici care n-are raţiunea de a începe şi nici temeiul de a se termina.

Dacă traseul genurilor muzicale vizează rememorarea, utilizând o strategie a alternativelor - pe care compozitorul o modifică cu ingeniozitate, făcându-le când insistente, când aşteptate, când surprinzătoare -, este tocmai pentru a asigura similitudinea cu modelele arhetipale ale organizării timpului, cele care prin periodicitatea diurnă sau sezonieră reglează orice activitate umană, inclusiv a organismului.

Repetiția, periodicitatea, simetria, definind o arhitectonică simbolică a timpului, generatoare de euforie pentru ascultător, reprezintă momentul suspendării contradicției dintre ideal și real și totodată a interesului față de acesta. Misiunea formei ca schemă ciclică se epuizează astfel într-un demers de negare a diversității și a imprevizibilului vieții reale, substituindu-le - cum spune Blaga - elemente de experiență logică și mecanică devitalizată. Dar funcția de „mijlocitor între viața simțurilor și viața spiritului" - după expresia beethoveniană, se află la granița dintre realitatea concretă și cugetarea ideală. Acțiunea muzicală va trebui atunci să renunțe periodic la premisele majore de consonanță și continuitate, care constituie esența limbajului ei - deplasându-se către acel spectru unde îngustarea perspectivei introduce ca domeniul impenetrabil, opac, perturbant, enigmatic din zona *nonarmonicului* și *aritmicului,* tematizat adesea în motivele obstinate, fatidice. Această zonă a contracției, a crizei sau „sincopei" scoate temporar dinamismul muzical din oscilația între moduri sau „dispoziții" temperate, aducându-l în fața acelor aspecte contradictorii care stimulează eforturile reintegratoare. Prin afirmarea vocației dramaturgice a muzicii, prin acceptarea dualității sensurilor, ca și a perioadelor de incertitudine, de tensiune, *stilul* introduce în acțiune o *strategie specifică a acumulărilor, deformărilor* și capabilă să adeverească diversitatea resurselor.

Independent de deznodământul pe care îl sugerează acțiunea muzicală, ea va ilustra astfel caracterul suprauman pe care îl instaurează împreună cu efectul purificator pe care Aristotel îl atribuie marilor spectacole tragice. Mai mult încă, ea va dezvălui *secretul timpului interior,* care înlătură în cele din urmă coloratura secvențială atribuită desfășurării de periodizările și contrastele inerente *procesului de informare* a conștiinței ascultătorului, orânduind totul după „puteri, lumini și-întunecime", cum spunea Dante.

> „Devenind componente ale formei estetice, cuvintele, sunetele, figurile și culorile sunt separate de utilizarea și funcția lor familiară, obișnuită și astfel sunt *eliberate pentru o nouă dimensiune a existenței*", scrie Herbert Marcuse[12].

Aceasta este realitatea stilului care este poemul, romanul, pictura, compoziția. Stilul, întruparea formei estetice, subordonând realitatea unei alte ordini, o subordonează „legilor frumosului".

---

[12] Herbert Marcuse, *Scrieri filosofice,* București, Editura Politică, 1977, p. 405.

Trebuie să admitem deci că procesul de confruntare ce are loc în conştiinţa ascultătorului paralel cu audierea şi remedierea operei ne obligă să abordăm antologia operei în cel puţin două accepţiuni: a formei ca program de desfăşurare şi de consolidare în timp şi a impresiei receptate, în care planurile sunt supuse unui proces de confruntare, de comprimare. Presiunea mediului interior, opoziţia faţă de fluxul desfăşurării, analogiile sau anticipările determină impresia acustică, dar şi estetică să se profileze şi ca o fiinţă sustrasă fluctuaţiilor temporale, a evenimentelor, definind o configuraţie durabilă, esenţială, un fel de „cristal de timp" (Schaeffer).

> „Caracteristica fundamentală a operei de artă muzicală - scria Nicolai Hartmann - constă în faptul că, în desfăşurarea ei temporală, prin mijlocirea legăturii interne a părţilor sale, ea permite auditoriului *să degajeze unitatea de compoziţie a construcţiei, deşi aceasta nu poate fi sensibil auzit."*

Aşteptarea a aceea ce urmează şi urmarea survenită împotriva aşteptărilor creează o *tensiune* ce însufleţeşte acumulările din interior, un câmp de rezonanţă subiectivă ce se constituie în ipoteză asupra audiţiei.

„Fiecare fază - spune Hartmann - trimite nemijlocit dincolo de sine, înainte ca şi înapoi. Gândită cu totul izolată ea pierde sensul ei muzical, care atârnă tocmai de întreg". Miracolul artistic al operei muzicale, spune autorul, este acela că „în succesiunea ei temporală *se edifică unitatea unei imagini de ansamblu,* care se rotunjeşte şi se închide, devenind un edificiu a cărui creştere şi împlinire o trăim concomitent cu audiţia muzicală.

Observaţia capitală a lui Hartmann constă în distincţia faptului că *„audierea muzicii transcede auzul sensibil".* „Întregul unei mişcări care se desfăşoară nu este dat ca atare simţurilor, el este *ceva acustic-ireal* - spune Hartmann -, *ceva care nu este realizat nici în execuţia sonoră (...).* Succesiunea sensibilă a sunetelor *mijloceşte* apariţia lui, dar în fazele ei nu se poate fixa. Succesiunea, are *o transparenţă caracteristică,* de a face să apară celălalt aspect, edificiul sonor deci este *un plan de spate ireal,* în sensul strict al cuvântului".

Autorul afirmă astfel că auzim în fapt mai mult decât ce se poate sensibil auzi, un edificiu sonor *de altă ordine de mărime* care este cu neputinţă de auzit *acustic* laolaltă.

Sensul superior al operei se va revela atunci prin comprehensiunea principiului genetico-stilistic care înglobează toate structurile de timp şi metamorfozele, îngăduind perceperea *comuniunii timpurilor de ordine care converg în structură şi reverberează dincolo de ea.* Opera devine cristalul magic al imaginaţiei care are facultatea „de a evoca ceea ce nici un alt limbaj nu

poate să evoce - cum spune Alain - şi de a ne face să recunoaştem ceea ce n-am recunoscut vreodată".

Principala calitate a operei muzicale se relevă a fi sporul de conştiinţă prin faptul că ea instituie în succesiunea evenimentelor şi în irecuperabila devenire un factor de convergenţă care suspendă timpul, îl eternizează. Devenirea formei muzicale se leagă de o devenire a personalităţii umane, de reconsiderare a virtuţilor ei, într-un nou mediu, idealizat. În accepţiunea de capodoperă ea poate constitui atunci germenul domeniului înnobilat al conştiinţei, în acelaşi fel în care motivul beethovenian al destinului guvernează întreaga substanţă muzicală a *Simfoniei a V-a*.

c) Sincretismul artelor, sub egida muzicalităţii

Autentica înfrăţire a artelor, după concepţia lui Wagner, trebuia să dea naştere „unui organism în care se concentrează într-o armonie perfectă toate constituentele sale: artă poetică, muzicală, decorativă şi plastică", muzicianului revenindu-i o altă misiune decât aceea de ilustrator al unui libret şi al actelor lui disparate.

Dacă Wagner se străduieşte să fie la înălţimea acestei misiuni, devenind printre altele şi propriul său libretist, muzicianului din secolul nostru îi sunt facilitate tentative asemănătoare prin prisma faptului că artele atât prin procedee, cât şi prin substanţa lor expresivă tind să se muzicalizeze.

Imboldul noului sincretism nu se reduce însă doar la aspiraţia de a realiza „drame muzicale" sau „mistere scenice", ca în viziunea lui Wagner sau a lui Skriabin - compozitorul fascinat de ideea asocierii dintre sunet şi lumină -, ci vizează o problematică largă, înfăţişată într-un cadru diferit de al teatrului tradiţional, aşa cum se întrevede din proiectul regizoral al unui Luigi Nono. El preconizează posibilitatea unui nou sincretism, generat bunăoară de evocarea războiului civil din Spania, printr-un spectacol în aer liber, desfăşurat în cadrul scenografic al uneia dintre pieţele veneţiene unde proiecţiile concomitente pe patru ecrane uriaşe ale filmelor şi ale diapozitivelor se îmbină cu cântece şi recitări.

Ceea ce stimulează preocupările de asociere a feluritelor limbaje artistice sub egida muzicii au fost căutările mai mult sau mai puţin solitare din cuprinsul fiecărei arte şi care-l făceau pe Raymond Bayer, reputat estetician, să afirme: „începând cu perioada primului sfert al secolului al XX-lea muzica predomină şi toate artele tind să se muzicalizeze". Această

muzicalizare avea un mod vădit, un substrat estetizant, arta sunetelor fiind luată în accepțiunea de model desăvârşit de puritate imaterială a expresiei.

Literatură, poezie şi muzică

În cadrul literaturii, este cunoscut fenomenul abordării unei tematici cu specific muzical, ca în lucrările unui Romain Rolland, Franz Werfel, Herman Hesse ş.a. Există însă tentative de „muzicalizare" a procedeelor literare, ele însele. Thomas Mann, autorul celui mai celebru roman inspirat de problematica muzicii moderne, *Doktor Faustus*, scrie nuvela *Tonio Kröger*, a cărei structură tripartită este identică cu a formei de sonată - expoziție, dezvoltare, repriză şi scurtă coda -, urmărind chiar în detaliu avatarurile tematice ale acestei forme, subliniindu-le ostentativ. Dacă romanul fluviu, nu mai puțin celebru, *Ulisse*, al lui Joyce are doar vagi contingențe cu această formă, în schimb nenumărate alte producții poetice sau literare din secolul nostru se inspiră din retorica formelor muzicale.

> „Ceea ce aş dori să fac este ceva care s-ar asemăna cu *‚Arta fugii*. Şi nu văd de ce nu ar fi posibil în literatură ceea ce a fost deja posibil în muzică, scrie André Gide, într-un roman al său."[13]

În amplul poem al lui Paul Celan, *Fuga funebră* reprezintă chiar transpoziția fidelă a procedeului „dublei fugi" în domeniul literar, cu un efect dramatic impresionant rezultat din alternanțele şi reluările insistente de motive. În 1979, ca omagiu şi comemorare a marelui poet care şi-a scris primele lucrări în limba română, regizorul Adolf Opal a realizat un scurt-metraj după poemul citat. Forme şi procedee muzicale apar şi în romanul *Paris-Roma* al lui Michel Butor, inspiratul autor al unui eseu pe marginea *Variațiunilor „Diabelli"* de Beethoven. Variațiunea ca procedeu muzical inspiră numeroase lucrări poetice în care predomină virtuozitatea formală, bunăoară *Exercițiile de stil* ale lui Raymond Quenau.

De asemenea, tehnica leitmotivului, care colorează cu specificul ei wagnerian o serie de romane şi nuvele, printre care şi aceea dedicată de Thomas Mann ilustrului compozitor: *Moarte la Veneția*.

Dar nu elementul formal este cel care determină adevărata muzicalizare, ci acela de expresie; iar în această privință arta poetică are un cuvânt greu de spus încă din secolul trecut.

---

[13] citat în Horst Petri, *‚Literatur und Musik : Form und Strukturparallelen*, Göttingen, 1964, p. 51.

Tendințele de asociere între poezie și muzică sunt o constantă temă de meditație pentru romantismul german, iar programatismul lui Schumann, Liszt, Wagner, apelul primului dintre ei la „poetizarea discursului muzical", la impregnarea lui cu *idei poetice*, nu este decât reversul tendinței de muzicalizare a poeziei.

Pentru Novalis, spre exemplu, întreaga lume are o structură simfonică: „Orice frază generală, imprecisă, are ceva muzical". Ea provoacă fantezii filosofice, fără să ducă la apariția vreunei succesiuni determinante de idei filosofice sau a vreunei idei filosofice particulare. Și aceasta pentru că „Muzica e expresie nemijlocită a *interiorității*, lipsită de orice sens imitativ".

Principiului muzical îi revine astfel misiunea restabilirii unității primordiale a tuturor artelor, din a căror esență reunită se degajă *expresia sufletului*. Dintr-o astfel de perspectivă, transformările cele mai paradoxale devin posibile: pictura devine o „figurație a muzicii"; plastica - o „muzică obiectivă"; muzica - „o pictură subiectivă". *Poezia* devine „proză între arte". Iar cuvintele - „configurații acustice ale ideilor", scria Novalis.
Primordialitatea idealului muzical în poezia simbolistă a sfârșitului de secol aproape că nu mai are nevoie să fie amintită.

Muzicalitatea poeziei - așa cum o concepe poetica simbolistă - e departe de a fi una de ordin doar extern; ea este primordial interioară. De aici și respingerea valențelor plastice cultivate de parnasieni. Linia Poe-Baudelaire-Mallarmé opune rigorilor sculpturale ale parnasienilor, rigori de ordin muzical. Pentru idealul poetic mallarméean, nimic nu e mai străin decât plastica, aceea care va deține atribute atât de esențiale în poetica lui Ezra Pound, de exemplu. Plasticitatea de orice tip e un semn al prezenței, al realului, iar pentru poet, doar „absența" e muzicală.

Din unghiul său de vedere atât limbajul comun, cât și cel plastic („literar") sunt alcătuite din aceleași elemente. Diferența dintre ele nu provine din substanța acustică din care sunt formate, ci din *sensul* pe care-l capătă, în unul și-n celălalt, această substanță.

O idee a aceluiași Mallarmé se referă la actul citirii, care, în afară de a fi un act vizual, este și *o formă de execuție muzicală*, un concert tăcut în care semnificațiile însele se relevă muzical. „Poezia, apropiată ideii este *muzică, prin excelență*" (Mallarmé - *La musique et les Lettres*).

La Mallarmé nu atât problema muzicalității exterioare a poeziei este afirmată, ci aceea a unei muzicalități interne, de ordinul semnificațiilor și raporturilor armonice. Scrierea și muzica, așa cum se realizează ele în poezie, reprezintă o reacție față de aspectul sonor al vorbirii uzuale. Ca literatură și muzică în același timp, poezia lui tinde să se înalțe către

abstracțiune, către idee. Mallarmé recunoaşte că adevărata poezie, dificilă, presupune un tip aparte de lectură.

> „O pagină - argumentează el - e o realitate simbolică. Nu numai cuvintele scrise pe ea, dar şi albul ei curat semnifică: e o imagine a ingenuității, a răcelii, a virginității, a neantului."

Este binecunoscută strădania lui Mallarmé de a găsi un „cifru" prin care să exploreze toate virtualitățile limbii. Şi acestei preocupări el îi dedică aşa numita „Carte" („Le livre"): o supra-carte, după expresia lui G. R. Hocke, care ar succeda ideilor lui Novalis şi Wagner despre o înmănunchere a tuturor artelor. O carte în care ar fi fost exprimată concepția lui Mallarmé cu privire la frumosul pur, incontingent, absolut, bazată pe aplicarea unei arte combinatorii a limbii şi producerea unui „ansamblu pur al relațiilor dintre toți şi toate", al unei „înalte consonanțe".

Căutările sale converg spre enciclopedia muzicală a lui Athanasius Kircher din secolul al XVII-lea, care divulgă arta combinatorie a vechilor polifoniști. Astfel, idealul de „muzicalitate" al poeticii lui Mallarmé, încorporat din ce în ce mai mult într-o sonoritate muzicală a versului, regăseşte modul de organizare cel mai formal cu putință al muzicii, serialismul combinatoriu, caracteristic atât vechii polifonii, cât şi muzicii algoritmice din zilele noastre. Sublima „aventură muzicală" a poeziei eşuează aşadar în „letrism", în pulverizarea atomistică a fonemelor, care o lasă pradă tuturor extravaganțelor formale.

Pictură şi muzică

În ce priveşte pictura, ea a cunoscut încă din Renaştere, alături de sculptură şi de arhitectură, rigoarea formală a cadrului geometric marcat de consonanțele muzicale. Cele două tratate ale lui Alberti din secolul al XV-lea codifică pentru întreg secolul ce a urmat canoanele muzicale ale picturii, cărora nu li se sustrage nici Boticelli, nici Pierro della Francesca, nici Dürer[14], nici ceilalți mari artişti ai Renascentismului.

> „O comparație între pictura formală şi muzica pură nu ar face decât să pună în evidență şi să sublinieze unele caractere comune ale artelor - scrie Noël Mouloud[15]. Ca şi pictura, şi poate mai mult decât ea, muzica

[14] vezi cap. „Consonanțele muzicale" din Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, Bucureşti, 1979.

[15] Noël Mouloud, *Pictura şi spațiul*, Bucureşti, 1978, p. 301.

se bazează pe sintaxa formelor, care ni se dezvăluie în timp ca un proces structural, ca o desfăşurare de raporturi şi combinaţii reînnoite ce se modifică unele pe altele. Muzica este inevitabil şi domeniul formelor sonore în devenire",

al acelor *tönend bewegte Formen,* cum se exprima Hanslick. Pictura, ca şi muzica, operează o transmutaţie a sentimentului trăit, făcându-l să treacă de la nivelul pulsiunilor sau rezonanţelor afective la nivelul intenţiilor inteligibile.

Este adevărat însă că uneori cele două arte sunt opuse ca două domenii eterogene ale sensibilităţii, pe motiv că elementul muzical reprezintă o existenţă tensională angajată în timp, iar elementul pictural, una sensibilă exteriorizată în spaţiu. Însă atât timpul muzical, cât şi spaţiul pictural exercită funcţii analoage, şi anume în măsura în care ele permit artistului să edifice, pe baza tranzacţiilor sensibile, mişcările cerute de necesităţi, de inteligibilitate. Cele două arte

„concentrează posibilităţile dinamogene ale sensibilului, ale ritmurilor, liniilor, accentelor şi calităţilor, pentru a le supune raţiunilor formale de variaţie şi invariantă, astfel încât conştiinţa scopului formal să controleze, fără a le distruge impulsurile organice."[16].

În muzică - scrie acelaşi autor -, valoarea impulsivă a mişcărilor pe care le resimţim, mai întâi ca pure elanuri, este slăbită şi suspendată, dar de asemenea, reluată şi confirmată prin modurile formale ale reluării, gradaţiei sau alternării. În cele din urmă efectul muzical ţine mai puţin de intensitate sau de tempo, cât de mişcarea structurilor armonice, de modul în care ele se confirmă şi revin la ele însele în registrele succesive ale tonalităţii. În limbajul său propriu, spune Mouloud, pictorul cunoaşte şi el această îmbogăţire a raţiunilor de ordin dinamic prin raţiuni de ordin formal.

Mişcarea arabescurilor virtualizată şi regenerată prin variaţii, prin intensificări ale luminii, prin nuanţele armoniei colorate, conduce de asemenea la similitudini între *muzică* şi *pictură*, ca de altfel şi tehnica reluării motivelor.

În sfârşit, forma muzicală are cu deosebire o existenţă mai pură, situată dincolo de orice reprezentare, spre deosebire de pictură, care închide în sine mai ales posibilităţi reprezentative. Dar epoca noastră aduce pictura la capătul unor existenţe pe care nu avem răgazul să le evocăm, în zona abstracţionismului.

---

[16] Mouloud.

„Ne îndreptăm astfel, proorocea Apollinaire, spre o artă cu totul nouă care va fi, față de pictură, așa cum am conceput-o până acum, ceea ce muzica este față de literatură. Va fi o pictură pură, în sensul în care muzica este literatură pură..."

Umbra şi lumina au condus artiştii spre a descoperi valoarea şi rolul luminii în culoare. Această concepție era proprie impresioniştilor. Pentru ei, lumina este personajul principal al tabloului. Urmând exemplul lor, diferite şcoli tindeau să confere culorii un fel de saturare, în mod invers decât primii cubişti, care au vrut să nege culoarea, preferând gama cenuşiurilor şi tonurilor neutre, sub pretext că, dacă culoarea nu există decât grație luminii, ea nu mai reprezintă nimic prin ea însăşi.

Muzicaliştii demonstrează că din punct de vedere al efectului artistic culoarea conține o forță intrinsecă, independentă de intensitatea luminii. Culoarea devine astfel pentru pictori ceea ce tonalitatea este pentru muzician. Pictorul muzicalist va folosi culorile nu pentru a da aparență obiectelor, ci pentru rezonanțele lor sentimentale. Un bleu, un galben, un roşu, un verde, un violet, chiar şi un negru, un alb modifică foarte diferit starea noastră afectivă. Muzicaliştii recunosc întotdeauna culorilor rezonanțe sentimentale, atât de proprii psihismului uman, dar aici este vorba de a le detaşa de simbolurile consacrate despre care se credea că se află la originea acestor rezonanțe.

Kandinsky, în *Spiritualul în artă*, stabileşte un tablou al rezonanțelor sentimentale, desemnând domeniile generale ale fiecăruia dintre sentimentele indicate.

Muzicalismul abandonează complet imitația, astfel încât nu-i mai este necesar pictorului să caute să creeze în tabloul său iluzia profunzimii. Pictorul muzicalist menține doar suprafața plană ce constituie tabloul, adică aria bi-dimensională care conține culori şi linii, create de imaginația sa.

Berard scrie:

„Ascultându-l pe Bach, voi şti dacă trebuie să pun bleu sau trebuie să pun roşu", spune el,

iar una dintre picturile sale cele mai reprezentative poartă titlul „Le clavecin bien tempéré".

Dacă vom privi „Fugă în verde" sau „Fugă în bleu" ale lui H. Valensi de pildă, vom înțelege rolul culorii în dirijarea stimulilor vizuali şi emoționali. Este ca şi cum o fugă la cinci voci (*Fugue en Bleu*) ar fi în limitele spațiului pictural, iar „notele", „mersul vocilor " ar fi înlocuit de „dâre"

luminoase ce tind a se confunda cu punctele culminante ce traversează spațiile coloristico-muzicale.

Goethe, Wagner, Skriabin au preconizat ideea de artă totală, dar realizarea ei deplină a fost rezervată zilelor noastre. Ea tinde să dobândească *atribute incantatorii ca ale muzicii,* spune Jean Vilar[17], unul dintre iluştrii oameni de teatru ai secolului, şi astfel ne reîntoarcem la domeniul scenic, sălaş virtual al „sintezei". Contactul emoțional trebuie să fie permanent între personaje şi public; dar el nu se naşte din idee, nici din tonul realist al dialogului, ci *din cânt, din cadență, din ritm.* Constatând criza teatrului contemporan, care degenerează în virtuozitate a dialogului, Vilar, după ce sondează alternativele ieşirii din impas, conchide:

> „E necesar să clădim o societate, abia după care vom face şi un teatru de calitate."

Înainte de a afirma aceasta, limbajul artistic adecvat noului teatru i se părea acela sugerat de Artaud şi care urma să cuprindă „toate mijloacele utilizabile pe scenă, cum ar fi muzică, dans, plastică, pantomimă, mimică, gesticulație, intonații, arhitectură, luminație ş.a".

Arta euritmiei

Ideea unei înfrățiri a artelor, născută sub patronajul Muzelor („Fiicele Memoriei", cele care consacră atributele creativității în diferitele discipline ale spiritului), s-a concretizat, cum s-a spus anterior, în ambianța vechii tragedii. „Muzicale" erau numite de grecii antici toate asocierile dintre cânt, dans şi poezie, ce idealizau comuniunea dintre om, natură şi cultură.

Reuniunea artelor ca atare se bucura de girul „euritmiei", termen tehnic ce se referea deopotrivă la *înmănuncherea printr-o măsură comună a modulilor unui edificiu,* ca şi la sincronizarea mişcărilor în acțiunea gestual-poetică şi vocală. Grație geniului vizionar şi creator al lui Rudolf Steiner, fondatorul „Științei spirituale", specificul diferitelor limbaje se pune în slujba etalării ecourilor pe care arta le stârneşte în sufletul omului. Euritmia, ca rezultantă scenică a interacțiunii dintre stimularea acustic-artistică (execuție muzicală, recitare poetică) şi răspunsul gestual al interpreților, devine „grăitoare" în felul unei semiotici vizualizate, al unei vorbiri interioare ce îşi revelează meandrele cu toată încărcătura lor

[17] Jean Vilar, *De la tradition théâtrale,* Gallimard, 1955.

afectivă şi asociativă, subliniată şi de voalurile fluturânde, care reflectă proiecţia schimbătoare a culorilor. Euritmia este, aşadar, *o artă eminamente interpretativă*, în care sunt deopotrivă prezente motivaţia artistic-programatică, precum şi traducerea spontană, individualizată prin gestică şi mimică, a corespondentului subiectiv.

Spre deosebire de psihanaliza care testează reacţia verbală a subiectului la diferiţi stimuli, „răspunsul" euritmistului la informaţia poetică şi muzicală este unul de profundă interiorizare şi sublimare. Deprinderea de a transforma în atitudini şi mişcări hieratice, codificate mesajele poeziei şi ale muzicii se dobândeşte la capătul multor ani de studiu. Rezultatul nu se manifestă într-o sincronizare mecanică a mişcărilor grupului - ca în baletul clasic sau modern - , ci într-un ecou individualizat, care se propagă similar şi nu uniform, în unduirile tuturor celor ce îl fac perceptibil.

LIVIU DĂNCEANU

MUZICA SAVANTĂ ŞI SFÂRŞITUL ISTORIEI SALE

Fie ca toate acestea să constituie
doar rodul mârşavelor şi fătarnicelor plăsmuiri
ale robului Tău

Un model sonor temperamental

1. Muzica savantă s-a constituit de-a lungul ultimului mileniu într-un instrument de descoperiri şi consolaţii, dar şi într-un mijloc de conservare a stării de umanitate, în ciuda automatismelor diferitelor îndeletniciri ori constrângeri sociale; prin ea am năzuit să ajungem la unison; graţie ei am întemeiat corective la tendinţele de a fereca fiinţa umană prea strâns în jurul specialităţii ei. Dacă alte îndeletniciri şi specializări izolează, arta, în general, şi muzica, în special, conectează şi conexează.

2. Există, se pare, la nivelul toposului civilizaţional, o anume structurare caracterologică analogă temperamentalităţii umane. S-au perindat, astfel, în ampla desfăşurare ontică a civilizaţiilor omeneşti, societăţi de tip flegmatic, sanguin, melancolic şi coleric, fiecare tip de societate trasând un traiect cultural ciclic, ce descrie o mişcare de revoluţie în jurul unui centru de interes întreţinut de o mentalitate şi de o conduită excepţionale.

3. Muzica savantă s-a născut într-o societate de tip melancolic ce a deprins câteva trăsături inconfundabile: visare, gratuitate şi emotivitate. Extincţia ei se va produce odată cu schimbarea paradigmei civilizaţionale, atunci când societatea umană se va articula în baza unei tipologii colerice, bântuită de viteză, pragmatism, exactitate, eficienţă şi, nu în ultimul rând, de cinism.

4. Dacă în societatea de tip melancolic primadone erau arta subtilă şi rafinată, individualitatea şi labilitatea, în societatea de tip coleric regine sunt concurenţa şi reclama, înserierea şi agrementarea.

Mişcare de revoluţie

5. În principiu, fiecare ciclu are alura unei bolţi de pietre legate împreună, care s-ar prăbuşi dacă una dintre ele nu ar susţine-o pe cealaltă. O boltă a cărei cheie este autoritatea, raportul fondat pe o comunitate de

solicitări şi de avantaje, ierarhia mai mult sau mai puţin riguroasă şi justă de merite şi de putinţe, acordul de voinţe a cărui sonoritate este o voinţă vectorială, totală, oricare notă din acord reprezentând voinţe individuale, ce reclamă subordonare şi chiar obedienţă.

6. Ciclul cultural de tip melancolic a debutat cu situaţia în care pofta de muzică era cu mult mai însemnată decât cantitatea de muzică existentă şi va sfârşi atunci când volumul de muzică va fi infinit mai mare decât pofta pentru muzică.

7. Antichitatea greacă, de pildă, a prezentat semnalmentele unui ciclu cultural de tip sanguin; cultura aşa-zis modernă a Europei s-a pliat pe un model melancolic; societatea post-industrială şi post-modernă pare a fi una de gen coleric, în timp ce viitorul se anunţă a fi de soi flegmatic.

8. Muzica savantă a fost erodată şi cariată pe parcursul ciclului melancolic de absenţa consensului la nivelul indivizilor asupra valorilor şi obligaţiilor; de forţele entropice şi centrifuge, ce impun perindarea a fel şi fel de cârmaci şi modele; de toiul veşnic al ambiţiilor, dorinţelor şi aversiunilor, în care este cu neputinţă să nu ajungi sau victimă, sau complice; de spiritul din ce în ce mai viguros, conform căruia totul se scuză şi se justifică atunci când virtutea este schimbată în viciu, iar unele vicii sunt ridicate la rangul de virtute; de împrejurări precum acelea în care nimănui nu-i pasă de o nenorocire, ori de o suferinţă, ori în care totul este doar aporie; de faptul că orice nouă acumulare şi acaparare înseamnă o nouă inegalitate în repartiţia generală a vistieriei comune; de posibilitatea ca mulţi neisprăviţi să treacă drept oameni deştepţi, aşa cum, prin compensaţie (?), o seamă de oameni remarcabili pot trece drept neisprăviţi; de legea graţie căreia apar mulţi chemaţi, dar puţini aleşi, ori prin care, alături de un păcălit, dai întotdeauna peste un pungaş; de prea multa laudă a negustorilor de muzică, cei care cred că este bine să fie compuse muzici pentru a sluji oamenilor, dar şi să fie creaţi oameni care să servească drept ladă de gunoi pentru aceste muzici; de secularizarea şi sectarizarea îngăduinţei reciproce pe care fiecare individ o datorează tuturor şi toţi o datorează fiecăruia; în sfârşit, de lupta unei miriade de mici interese contrare, o luptă eternă a vanităţilor ce se întâlnesc, se lovesc, rând pe rând rănite, şi mor a doua zi în dezgustul unei înfrângeri ori în amintirea triumfului din ajun.

Misticitate şi mistificare

9. Trecerea de la ciclul cultural melancolic la cel coleric antrenează (fiind totodată alimentată de) schimbarea de perspectivă asupra sentimentului de a fi original: de la a vedea ca şi cum ar fi noi, lucrurile

vechi şi cunoscute, văzute şi revăzute, la a fi primul, unicul, autoritarul care vede ceva ne-mai-văzut, cu orice preţ, prin orice mijloc. De la miezul faptului artistic la, vorba lui A. Rodin, „un cuvânt de flecar şi de ignorant care a pierdut destui elevi şi artişti". De la a căuta să afirmăm lucruri extraordinare, judecate şi simţite, la a emite blocuri de prejudecăţi, în mare parte premeditate. De la o suită de accidente menite să demoralizeze tihna facilă, la un confort uşor ce vizează preîntâmpinarea accidentelor. În fine, de la originalitatea care nu înseamnă implicit incorectitudine, la incorectitudinea care indică nemijlocit originalitatea.

10. Varietatea sangvină atrage, culturalmente, exhibarea unei retorici raţionale, logice; cea melancolică inflamează zonele crepusculare, tainice, dar şi resorturile pasionale, ardente; specia colerică favorizează desfrâul, profuziunea, iar cea flegmatică divertismentul şi derizoriul, deriziunea şi anodinul.

11. Totodată, fiecăruia dintre aceste cicluri culturale i se poate lipi o etichetă preluată din sertarul categoriilor estetice: ciclul de tip sanguin cultivă cu predilecţie sublimul; ciclul de tip melancolic exersează preponderent graţiosul; cel de tip coleric dezvoltă în special dramaticul şi tragicul, în timp ce varianta flegmatică se exprimă predominant în registru comic şi, nu de puţine ori, grotesc.

12. Dacă ar fi să evaluăm muzica toposului sanguin, va trebui să ţinem cont de probabilitatea ca ea să emane o pletorică mobilitate şi concordie, precum şi o apreciabilă dimensiune apolinică.

13. Muzica epocilor sangvine aspiră la sublim, fără a sintetiza durerea (ce în graiul ei cel mai înalt se manifestă ca un fior) cu bucuria (ce poate escalada piscurile delirului). Este, totdată, fructul unei gândiri ascuţite, redată printr-o expresie simplă, directă.

14. Un alt topos, cel melancolic, înlesneşte (ca şi cel sanguin) proliferarea muzicii savante (cele două toposuri fiind, de altfel, singurele care ocrotesc şi hrănesc muzica de tip cult). De data aceasta însă creaţiile sonore par a sta sub semnul pasiunii, ca sevă învietoare a afectivităţii ori ca presentiment al dragostei şi al infinitului după care tânjeşte orice suflet sensibil.

15. Muzica epocilor melancolice se impune prin eleganţa şi eficacitatea soluţiilor, dar şi prin tempoul desfăşurărilor şi al modulaţiilor întru precipitarea din ce în ce mai accentuată a mijloacelor şi, în final, a scopului. Totala depăşire a dificultăţilor de finalizare sau de modelare a unei structuri sonore devine, cu timpul, parţială, apoi insuficientă şi, în cele din urmă, insurmontabilă. Graţiosul se transformă, iată, în grosolănie. Misticitatea în mistificare.

16. Toposul de nuanță colerică ascunde o muzică de un înspăimântător egoism, ce omoară în om tot ce-i blând şi elevat. Chiar dacă lansează zmei, pe care sunt înscrise apelative precum *world music* sau *new age, fusion music* ori *new sound,* faza colerică anunță sfârşitul intimității prin instaurarea echivocului. Fiică a zeilor falşi, o atare muzică este, paradoxal, intolerantă, bazându-se pe inteligență, dar excluzând hegemonia talentului. Oaspete răutăcios, compozitorul unei astfel de muzici pare a crede că totul începe de la el şi se termină de unde a plecat.

17. Muzica epocilor colerice este dramatică tocmai pentru că mimează acțiuni grave şi complicate ori pentru că ia totul în tragic şi nimic în serios. Este de asemenea tragică, deoarece avizează pieirea unor valori sonore ce nu şi-au epuizat încă resursele potențiale, precum şi datorită faptului că arborează o frumusețe inversată şi reafirmată prin inversare, ce înfioară şi striveşte. Din artă a sacrificiului, muzica de sorginte colerică devine instrument al sacrilegiului. Din muzică savantă, devine muzică obscură. Sau, mai periculos, semidoctă.

18. În fine, când va fi fiind crescută dintr-un topos flegmatic, cu siguranță că muzica ar fi să fie singurul lucru ce ne consolează de neplăcerile diurne, fiind totuşi cea mai mare dintre neplăceri. Fără ea lumea s-ar plictisi, iar cu ea ar căuta un mijloc mai temeinic să scape de plictiseală. Este nevoia cea mai atrăgătoare, dar şi cea mai terifiantă a naturii umane.

19. Muzica epocilor flegmatice va dospi neconcordanța dintre aparență şi esență, conținut şi formă, scop şi mijloace şi, nu în ultimul rând, dintre intenție şi mesaj. De multe ori va fi impostură. Alteori, o nenorocire (şi mai puțin un viciu), aidoma celui ce nu ştie să se servească ori nu are idee de a se servi de ceea ce posedă; cu alte cuvinte, este imbecilitate. Întotdeauna însă va fi comică (ori grotescă) pentru că ajunge cu capul sus, în afara propriului trup şi suflet, stând în acelaşi timp cu picioarele îngropate în tina iluziilor deşarte.

20. Generații consecutive de melomani şi muzicieni au fost educate în spiritul paradigmei sonore de tip melancolic. Întreaga societatea umană a gravitat în jurul unor trasee brăzdate pe un solid sol melancolic. Iată însă că atât solul, cât şi traseele au suferit puternice procese de eroziune, ce au condus la apariția unei paradigme de tip coleric. O altă lume s-a ivit. Din ce în ce mai amenințătoare. Şi mai grăbită. Dacă modelul sanguin al Antichității a durat, probabil, câteva milenii, modelul melancolic aproximativ un mileniu, cât va dura oare modelul coleric ? Dar cel flegmatic ?

Copleşitoare pluralitate

1. Pricinile sfârşitului istoriei sale sunt în cazul muzicii savante de o copleşitoare pluralitate şi de o neîndurătoare gravitate.

2. O pluralitate cu sensuri şi semnificaţii atât de neasemănătoare unele cu altele încât nici o teorie nu ar putea să le cuprindă sau să le dirijeze.

3. O gravitate nu ca un mister al trupului muzicii savante, inventat pentru a ascunde cusururile spiritului acestei muzici, ci ca o forţă de neîmblânzit ori ca un drum spre ceva ce nu se cunoaşte încă. Şi ce poate fi mai incitant decât să o întâmpinăm mai în glumă, mai în serios, cu solicitare şi solicitudine.

4. Cu siguranţă că am adopta poziţia minţilor mărginite dacă ne-am supune obiceiului de a nu ieşi din cercul întâmplărilor fatidice şi de a nu căuta cauza acestor pricini. Ar fi ca şi cum pentru propriile greşeli ne-am mulţumi să găsim alţi vinovaţi.

5. Multora dintre noi le-ar conveni mai degrabă să nu recunoască deznodămintele decât să palpeze şi să măsoare, pe cât posibil, puterea legăturilor, a nodurilor, a verigilor ce alipesc discret, enigmatic, un fapt de altul în ordinea unui atare sfârşit..

6. În copilăria ei, muzica savantă nu zeflemisea şi nu se sulemenea niciodată; în schimb se emoţiona în faţa gingăşiei şi graţiei necăutate; se simţea atrasă de frumuseţea frustă pentru că ea însăşi, aidoma copiilor, era gingaşă, graţioasă, chiar frumoasă, iar între făpturile care se aseamănă se stabilesc legături tainice.

7. Şi tot în copilărie, muzica, de data aceasta în întruchiparea ei generică, originară, primordială, era scutită de acea dimensiune spectaculară, care ulterior o va împovăra cu conotaţii mediatice, secularizante. Dacă în perioada juneţii muzica era virtuoasă, la bătrâneţe ea va deveni virtuoză.

Sindromul paternităţii

8. Producerea şi consumarea muzicii se săvârşea cândva instantaneu, de către acelaşi individ sau aceeaşi colectivitate, iar trăirea fenomenului sonor se integra unei ontologii şi gnoseologii esenţial sincretice, sinergetice şi sinestezice.

9. Disjuncţia protagonist-spectator s-a petrecut odată cu re-poziţionarea muzicii dintr-un plan eminamente etic şi gnoseologic, tapetat cu amprenta anonimatului, într-altul estetic şi axiologic, cronic împregnat cu sindromul paternităţii.

10. Dar fenomenul sonor este, la rândul lui, supus entropiei, a cărei proiecție geometrică s-a pliat la început pe o creștere logaritmică (foarte lentă), apoi pe o creștere polinomială (echilibrată, constantă), pentru ca în ultima fază, cea actuală, creșterea să fie exponențială (extrem de rapidă). Din centripetă și indisolubilă, arta sunetelor a devenit solubilă și centrifugă.

11. Ca orice alergător de cursă lungă, fenomenul sonor e și el expus oboselii, epuizării. Osteneală și extenuare acumulate pe fondul pierderii de viteză a gratuității, ingenuității și purității imanente unui demers creator.

Nevoia de ordine

12. Probabil că dintr-o perspectivă ontologică muzica e guvernată de legi extrapolate din termodinamică, acolo unde, conform primului principiu, într-un sistem închis (cum concedem a fi fenomenul sonor), cantitatea totală de energie rămâne neschimbată; dar, în virtutea principiului al doilea, componenta inutilizabilă, indisponibilă a acestei energii crește în detrimentul celei utilizabile, disponibile. Prin analogie, în istoria muzicii cantitatea totală de energie semantică și de încărcătură estetică este constantă, numai că, în timp, cu fiecare operă zămislită, cu fiecare eveniment creator consumat, cu fiecare perioadă stilistică digerată, componenta activă, utilizabilă a acestei cantități de energie semantică și de încărcătură estetică scade, suportând un proces de degradare și perisabilizare. Va spori, deci, componenta inutilizabilă, indisponibilă și, odată cu ea, gradul de manierism și decadență ale creației muzicale în ansamblul ei.

13. Entropia împreună cu forțele centrifuge au determinat o evoluție cvadrifazică a fenomenului sonor: de la faza primordială, de unison (când, probabil, exista o unică lume muzicală, ancestrală), trecând prin faza sintonică (mai multe lumi sonore ce se reglau, se armonizau în baza unui model mitologic paradigmatic), faza subordonării (un anume limbaj care devine hegemonic, impunându-se în detrimentul celorlalte, cotate, astfel, ca fiind periferice) și până la faza atomizării de azi (când asistăm la pulverizarea limbajelor muzicale).

14. Întreaga babilonie stilistică și tehnologică din creația muzicală contemporană este, prin urmare, redevabilă acestei dispuneri cvadrifazice a istoriei muzicii, consecință a acutizării entropiei căreia evoluția componisticii i se supune.

15. Lumea muzicii trăiește din ce în ce mai pregnant și mai dramatic nostalgia unui spirit al epocii învestit cu proprietatea izotropiei.

16. Aceasta şi pentru că, în conformitate cu legea entropiei, dezvoltarea fenomenului muzical marchează crearea unor insule tot mai mici de ordine într-un ocean tot mai mare de dezordine.

17. Or, compozitorii escaladează versantul teoretizării tocmai pentru a avea senzaţia că săvârşesc un act de dereticare, de ordonare a propriilor impulsuri creatoare. Există o nevoie organică, abisală de ordine. Fapta creaţiei însăşi îl mântuieşte pe artist de dezordine. Aceasta însă numai dacă artistul crede în mântuire. Dacă nu, încearcă să se salveze conjugând invariabil, neselectiv şi abuziv substantivul operei cu verbul teoretizării.

Rezervaţie, ghetou, cazarmă

18. Spengler avea partea lui de dreptate atunci când constata că implantarea în teoretic duce inevitabil la decadenţă, la abstractizarea speculativă a valorilor şi, implicit, la de-concretizarea lor.

19. Acum, la apusul istoriei muzicii savante, nu sunt puţini compozitorii care se căznesc să determine cuvintele să sune, uitând că menirea lor este, în principal, să facă sunetele să cuvânteze.

20. Incitantele şi spectaculoasele piruete filosofice şi estetice, detente explicative şi testimoniale, tumbe revendicative şi apologetice anulează în bună măsură preocupările pentru meşteşugul componistic propriu-zis, pentru polisarea extremă a tehnologiei de creaţie. Întâlnim astfel muzici a căror analiză îţi procură satisfacţii enorme, dar îţi lasă un gust amar atunci când le asculţi (*i-am numit aici pe acei monştri sonori, roade ale unor* mutaţii genetice de care tentaţia teoreticului în sine nu se face, totuşi, răspunzătoare).

21. Un alt filon al apocalipsei ţine de gerontismul progresiv ce lucrează la nivelul lui homo-sapiens. Omenirea îmbătrâneşte şi aceasta se recunoaşte prin respingerea prezentului şi refugierea tot mai acută în trecut, aidoma unui moşneag care rememorează în detaliu peripeţii din cătănie, de pildă, dar uită cu nonşalanţă ce trebuie să facă în ziua respectivă. Ca să nu mai vorbim despre proiecte, sublime virtual, dar care lipsesc cu desăvârşire.

22. Muzica nouă, precum şi muzica de perspectivă mărturisesc indubitabil prezentul şi angajează viitorul. Or, de vreme ce omenirea trăieşte tot mai intens în trecut, e de la sine înţeles că prezentul şi viitorul muzicii savante comportă reflexe sumbre, funeste, morbide.

23. Alături de sămânţa îmbătrânirii există în sângele muzicii savante şi o genă a însingurării, a izolării. Dacă în faza primordială ori în cea sintonică „muzicienii", alias membrii unei colectivităţi, produceau, re-produceau şi receptau laolaltă, într-o funciară consonanţă, faptele sonore (fie ele de

orientare magică sau taumaturgică, fie inițiatică ori suprasensibilă), în faza actuală, a atomizării, muzicienii sunt, vrând-nevrând, pensionarii unui țarc de muzică așa-zisă contemporană. Compozitori (poate mai mulți ca niciodată,), interpreți (mai mult histrioni decât autentici), un public (cât să încapă la o cină de taină), într-un cuvânt o elită tot mai rarefiată, bizară sau, în cel mai fericit caz, doar exotică populează ceea ce putem numi la modul optimist - rezervație, pesimist - ghetou, ori neutru - cazarmă.

24. Este aici, fără îndoială, mâna destinului, a cărui operă se traduce prin traiectul irefutabil şi ireversibil al fenomenului muzical ajuns, se pare, în ultimul stadiu al evoluției sale. Dar mai este, cred, şi mâna „necuratului", care prin emisarii săi, fie ei gutenbergi, marconi sau tele-producători, a aruncat muzica savantă la periferia câmpului informațional şi evenimențial, instituind o stare de asediu a tăcerii, un embargo capabil să anihileze orice tentativă de evadare a artei sunetelor din enclava în care este sortită să se zbată.

25. Nu mai există eveniment componistic, fie el şi sub forma scandalului. Nici măcar nu se mai „construiesc" nume şi nu se mai „regizează" capodopere. Perioade de criză s-au mai perindat în istoria muzicii. Creația muzicală s-a mai izolat de publicul larg, identificându-se gustului unor elite. Niciodată însă această creație nu a fost excomunicată din cetate şi din canalele media şi înlocuite quasi-total cu divertismentul ori, foarte răzleț, cu valorile trecutului. Muzica savantă n-a murit încă, dar se află într-o comă profundă.

26. Şi, cum e de obicei, în ultimele clipe de viață developezi, pe cât posibil, filmul întregii existențe. De aici şi până la muzica totală (*total music*) ori până la globalismul sonor actual (*fusion music*) nu mai este nici măcar un pas. Deloc, deci, accidentală escalada postmodernismului cu aripa lui integristă, totalizatoare, istoricistă.

27. Dacă auzi un făuritor de muzică savantă plângându-se că publicul nu se lasă convertit, nu poți decât să zâmbeşti. Opera muzicală trebuie să absoarbă publicul şi nu publicul să se supună operei. Nu poți învinui muntele că nu e capabil să înalțe un brad.

28. Probabil că nu există fatalitate exterioară. Dar în cazul muzicii savante există o fatalitate interioară: vine o vreme când componistica muzicală descoperă că este vulnerabilă; atunci erorile o înghit ca un vârtej.

29. Este caraghioasă sămânța care se tânguie atunci când se preface în muzică savantă, în loc de, să zicem, muzică populară. Uită că ea nu e decât sămânță de muzică savantă. Care germinează, creşte şi, la un moment dat, moare.

Entertainment

1. Un semn al apocalipsei muzicii savante îl putem identifica în contractarea acelui virus numit divertisment. Un soi de *entertainment* ce ne amuză şi ne lasă să credem că ne apropiem pe nesimţite de moarte.

2. Este ca şi la jocul de fotbal unde bucuria constă în a arunca mingea în poarta adversă, deşi nu ai nimic de aşteptat de la o minge intrată în acea poartă.

3. Dacă aş risca o comparaţie între muzica savantă şi muzica de divertisment, lumea nu mă va lua, probabil, prea în serios atâta vreme cât ambele genuri sunt respectabile şi respectate. Iată însă că vine o vreme când muzica de divertisment se confundă cu cea savantă. Atunci nu pot decât să rostesc o evidenţă: seriozitatea nu mai ia în seamă lumea.

4. Şi muzica savantă, şi cea de divertisment nu pot oferi decât ceea ce au. Iar nouă ar trebui să ne fie suficient.

5. Nici acum, în ceasul al doisprezecelea, compozitorii nu au găsit rezolvarea dilemei: ori dăruieşti melomanilor muzici pe care să le digere uşor, fără prea multă osteneală, şi atunci îi zăvorăşti în năravurile pe care le au din vremuri imemoriale, sau procedezi invers, îi zdruncini şi îi obligi să se descotorosească de obişnuinţe, şi atunci te trezeşti că nu mai comunici decât cu un pâlc de emigranţi, aflaţi în căutarea unui azil de conştiinţă.

6. Mulţi cred că fără muzica de divertisment ne-am plictisi. Nu se ia însă în considerare posibilitatea ca, plictisindu-ne, să ne învrednicim mai mult în a găsi un mijloc mai temeinic de a ieşi din plictiseală.

Muzica autorităţii, autoritatea muzicii

7. Nu este obligatoriu ca muzica savantă să fie acoperită de glorie, iar muzica de divertisment, de ridicol. Dar e igienic să nu se întâmple invers.

8. Există astăzi o muzică a autorităţilor, simplistă, facilă, populistă, atestată oficial, dar, în fond, neesenţială; ea ştirbeşte autoritatea muzicii complexe, incomode, elitiste, cumva necertificată, dar, fundamental, esenţială. Când vigoarea tinereţii intră în criză de identitate şi autoritate, se instaurează reputaţia autoritară a sclerozei bătrâneţii.

9. Marile idei nu dau întotdeauna naştere unor fapte mari. La asfinţitul ei, muzica savantă pare că a uitat acest lucru. Muzica de divertisment nu l-a aflat încă.

10. Victor Hugo spunea undeva că orice civilizaţie începe prin teocraţie şi sfârşeşte prin democraţie. Civilizaţia noastră europeană se mândreşte azi că este, în bună măsură, democrată. Cel puţin în muzică există acum ceva

mai presus decât a fi german, francez, italian, spaniol sau englez: democrația. Dar există și ceva mai presus decât democrația: interesul.

11. Democratizarea și demonopolizarea muzicii savante au dus inevitabil la un soi de folclorism recurent, de sens și semn contrare celor originare, în care punctul inițial nu se mai recunoaște în acei autori (mai mult sau mai puțin anonimi) investiți cu har, cu intuiție muzicală (ale căror produse sonore se lansau, imperios și organic în urma unor polisări minuțioase, printre colectivitățile cărora le aparțineau), ci în acei veleitari seduși de sonoritățile *deja-vu*, încapsulate, de o lesnicioasă deconspirare, ale instrumentelor electronice, veleitari deposedați de harul și instinctul artistic ori ignoranți în fața hrisoavelor și a experiențelor muzicale fundamentale.

12. Talentul și vocația sunt, astfel, substituite de către ambiție și conjunctură, noul folclorism (în speță modele muzicii de divertisment) proliferând până la epidemie, iar zgomotul sintetizatoarelor, semplerelor, generatoarelor electronice făcându-se auzit la scară planetară.

13. Cine lasă aceste noi surse pe mâna oricărui nechemat, transformându-le în adevărate bombe la purtător (nu puțini dintre ei cu înclinații teroriste)? Evident, producătorii, investitorii din umbră, cei care trebuie să-și amortizeze și să-și potențeze plasamentele. S-a dus de mult vremea lui Stradivarius al cărui secret de plămădire al viorilor (rămas nedescifrat încă!) era împărtășit unui grup restrâns de inițiați (aleși întru breasla lutierilor). Una era atunci un interpret (alias compozitorul) care obliga vioara să suspine sau să se bucure în mâinile sale și alta este acum un interpret (compozitor?) care apasă pe butonul cu programul x și pe clapa cu parametrul y, ca să obțină „vioara" care să-i suspine și să-l bucure, de multe ori indiferent de voința lui.

Iarmaroc

14. Apocalipsa bântuie, iată, și peste neamul instrumentelor. Nu se mai născocesc timbre așa-zis reci, tradiționale, aparținând nobilelor familii ale corzilor sau suflătorilor. Iar cele existente sunt tot mai ocultate și mai criptate. Aceasta în timp ce sursele noi, electronice par a dospi un gând reavăn de independență și suveranitate. Ori o voință, la fel de jilavă și vicleană, de generalizare și uniformizare.

15. Muzicile de divertisment produc în ansamblu lor senzația unui *Sturm und Drang* pe dos, în care avântul tehnologiilor de vârf în domeniile fizicii acustice și al informaticii declanșează furtuna dintr-un lighean cu apă a ordinatoarelor.

16. E-adevărat că muzica savantă, măcinată tot mai puternic de tendințe secesioniste, disipative, se îndepărtează de public aidoma unei galaxii ce dispare treptat și sigur din orizontul vizual al telescoapelor. Tot așa de adevărat este însă și faptul că publicul întoarce spatele, din ce în ce mai categoric, aventurii acestei muzici, retrăgându-se, grupându-se în jurul muzicilor de divertisment. Pe de o parte însingurarea, claustrarea și, în perspectivă, evanescența muzicii culte; de cealaltă parte epidemia derizoriului, flirtul cu kitsch-ul și arta de tip argou, altfel spus, emergența fără precedent a muzicii periferice, în numele unui Eros tot mai ofensiv și necuviincios.

17. Când la sfârșitul deceniului cinci al veacului trecut se producea invenția miraculoasă a televiziunii, puțini erau cei care-și imaginau noua descoperire ca pe un iarmaroc decis să-ți intre în casă, în pat, sub cămașă. Și mai puțini erau, probabil, cei care scontau că însăși forma și conținutul existenței lor de fiecare zi vor fi concepute și proiectate pe micul ecran, la început timid, în alb-negru, apoi cu aroganță, tot mai colorat și mai subtil. Privindu-l, mulți dintre noi și-au pierdut echilibrul sufletesc, uitând de cărți, concerte, simeze, săli de spectacole. Televizorul cultivă vertijul halucinant al unui carusel satanic, în care se zbenguie nestingherite, zbor, țipă, grohăie, scheaună puzderie de imagini întocmite să imbecilizeze, versuri amestecate cu reclame, muzici presărate printre prognoze meteorologice ori politice, confesiuni vulgarizate de răcnetul stadioanelor și, mai ales, divertisment grosier, cât se poate de multă distracție. Doar televizorul ne poate furniza la domiciliu, concomitent, derizoriul și senzaționalul, obtuzitatea și normalitatea unei lumi din ce în ce mai derutante și mai derutată (și poate de aceea, mai manipulată). Am vizionat în direct revoluții, aselenizări, cutremure și uragane, nunți și divorțuri. De ce nu am butona pe acel canal pe care se transmite, de asemenea, în direct, și sfârșitul muzicii savante ?

18. Instinctele primare s-au dezlănțuit, iată, într-un fel, la spartul târgului. Ele erup și irump astăzi în habitatele muzicilor de divertisment aidoma unor vulcani după o lungă perioadă de liniște (o liniște întreținută de Credință și de Cultură!). Instincte ațâțate și orientate. În timp ce ignoranța (sau neputința?) noastră e mult deasupra orizonturilor de așteptare, iar conștiințele sunt mult rămase în urma cunoștințelor.

19. A ignora muzica savantă și a te instala exclusiv în confortul relativ și primejdios oferit de muzicile de divertisment este ca și cum am oficia apocalipsa unui fluture sau cum spunea Lucian Blaga: „creștem o omidă care se poate preface în fluture, dar care va rămâne pentru totdeauna în crisalida sa, disprețuind aripile".

20. În mare măsură, muzica de divertisment, în general, şi rock-ul, în special, nivelează, şterg protuberanţele individualităţii umane, surpând personalitatea ori modelând pseudo-personalităţi. Relaţia dintre *star* şi *fan* este una dictatorială şi inchizitorială. Foamea de modele eşuează într-un soi de sevraj destabilizator, ce reclamă apucături atavice, gregare. Ca să nu mai vorbim de datele intrinsec muzicale ale rock-ului, date ce frizează de multe ori primitivismul cel mai neaoş.

21. Uneori muzica savantă şi cea de divertisment sunt ca două şine de cale ferată. Alteori, seamănă cu două drumuri care s-au intersectat, în sensul că muzica de divertisment s-a prevalat de unele principii ale sistemului tonal-funcţional, cum ar fi, de pildă, relaţiile armonice, structurarea simetrică, cvadrată, monodia acompaniată ca entitate organizatorică predominantă în plan sintactic ş.cl., atunci când aceste principii şi-au epuizat sensurile şi semnificaţiile pentru muzica savantă. Şi încă ceva: muzica de divertisment este contemporană cu noi doar în spaţiu, nu şi în timp. Ea apare prin profil, substanţă şi metabolism ca secheIă a agoniei în care se află muzica savantă.

22. O agonie care împiedică, pesemne, aprofundarea studiului instituţionalizat al muzicilor de divertisment, făcând din acestea rude sărace, falimentare, dacă nu chiar un soi de dizidente vătămate, totodată vătămătoare, ale peisajului sonor contemporan.

Impunitate suverană

1. Cine nu crede în nimic e în stare de orice. În primul rând de impostură ca expresie a escrocheriei, înşelătoriei, şarlataniei, a fraudei secularizante. Şi înainte se furişau în arta sunetelor impostori, grupaţi de către istoria muzicii în minorităţi conlocuitoare, dar astăzi ei mişună literalmente pe bulevardele componisticii savante, constituindu-se în majorităţi înlocuitoare.

2. Ca orice escroc de rând, compozitorul-impostor îngăduie prefăcătoria şi histrionismul, aferarea şi afectarea, mânia prelungită şi invidia grăbită, fiind darnic cu ce nu este al lui şi zgârcit cu ceea ce îi aparţine.

3. Vrei să atragi pe cineva de partea ta? Ia-ţi, recomandă Nietzsche, o înfăţişare zăpăcită în faţa lui. În acest fel îl vei convinge. Este unul dintre modurile de operare ale compozitorului-histrion, cel care zăpăceşte cu aporia din demonstraţiile-i elucubrante ori chiar cu peroraţia doctă, ce nu rezonează însă nicicum cu sunetul uscat sau putred din muzicile sale. Este

ca o mare liniştită ce ascunde în ea cele mai periculoase furtuni ori precum starul holywoodian, cel cu cerul în ochi şi infernul în suflet.

4. Dacă pe acela care vrea, cu tot dinadinsul, să apară altfel decât este, obiceiul îl întoarce înapoi, la felul său, după cum apa pe care a-i încălzit-o se răceşte după o vreme, revenind la starea ei obişnuită, ori după cum pomul cu fructe amare, oricât l-ai unge cu miere, tot fructe amare va face; pentru destui compozitori contemporani prefăcătoria este o artă (: arta de a sufoca sub pretext că îmbrăţişezi) sau un viciu privilegiat, de cele mai multe ori ireversibil, care astupă cu mâna sa gura celor ce ar putea să crâcnească şi care se bucură în pace, din păcate, de o impunitate suverană.

5. Tot mai abitir compozitorii care lucrează în numele unei ambiţii, alta decât aceea de a dărui, chiar dacă îşi dedică până şi nopţile trudei lor, ajung să zămislească opusuri pretenţioase, inextricabile, până la urmă inerte căci, de fapt, truda o închină lăcomiei, dezmăţului, deşertăciunii lor, adică lor înşile, or nu celor pentru care ar fi normal să se dăruiască.

6. Este extrem de trist să vezi compozitori (azi, mai mulţi ca niciodată) care nu ştiu să deseneze o linie melodică, o succesiune frecvenţială, ca să nu mai vorbim de articularea unei structuri sintactice sau de încropirea unei scheme formale, dar care sunt plini de idei abstracte, aruncându-se în ele cu capul înainte, luând astfel dorinţa drept vocaţie şi harul drept voinţă. Ţelul lor este să facă impresie, ca de altfel tot ceea ce este zgomotos.

7. Ca să salveze o teorie la care ţine morţiş, compozitorul contemporan este capabil să sacrifice însăşi muzica, refuzând totodată supunerea în faţa unor critici serioase a faptelor, şi nu pentru că acele fapte ar semăna cu ale altora, luând, aidoma cameleonului, culoarea lor, ci, mai ales, pentru că acel compozitor iubeşte numai locul de unde vine admiraţia, gustă doar aclamaţiile şi se judecă exclusiv privindu-se în oglinda celor ce i se ploconesc.

8. Cu toată nesocotinţa şi inocenţa ce i se impută, compozitorul contemporan este îndeajuns de şiret ca să adulmece foloasele străduniilor sale aşa cum vameşul ştie ce se ascunde într-o valiză după căutătura ochilor ce îl privesc, iar negustorul cunoaşte marfa după prospect ori ambalaj.

9. Compozitorii prezentului, îmbibaţi de ambiţii şi veleităţi, vor ca gloria să le vină în absenţa talentului, renumele fără sacrificii, faima în lipsa pacienţei, ori stăruie în a crede că o idee, oricât de generoasă ar fi ea, face cât un întreg opus, substituindu-l, închipuindu-şi, plini de ei înşişi, că al lor este atât prezentul, cât şi viitorul. Noroc că elogiile înşelătoare, pe care oamenii le aruncă în general artiştilor, aşa cum îşi zic bună ziua sau vorbesc despre cum e vremea, monitorizează într-o oarecare măsură caracterul creatorului, conferindu-i acea conştiinţă a propriei valori ce degenerează frecvent în înfumurare atunci când dispare harul sau iscusinţa.

10. O preocupare principală a unor făcători de muzică savantă este aceea de a se imagina în ipostază de VIP (adică, de a se socoti cineva). Or, din această convingere nu decurge decât nevoia de a căuta să se facă în aşa fel încât să se vorbească despre ei în mod onorabil. Despre ei şi despre onorabilitatea travaliului lor. Atât şi nimic mai mult. Nici măcar n-ai ce să le faci. Doar că trebuie luaţi în serios. Mai ales că niciodată nu e bine să glumeşti pe seama onoarei celor ce n-o mai au. Au în schimb destule dorinţe neliniştite; de pildă, aceea de a fi ceea ce nu sunt, de a avea ceea ce nu au ori de a semna ceea ce în nici un caz nu merită a fi difuzat. O onoare pătată, am spune noi. O conştiinţă trează, afirmă ei, uitând că onoarea este conştiinţa din afară, după cum conştiinţa este onoarea dinlăuntru. Unde mai pui că onoarea recomandă să te bucuri de glorie fără să te îmbeţi de ea. Altminteri, onoarea baleiază şi reverberează predilect în lumea neofiţilor. Vorba lui Balzac: „les cordes de l'honneur sont bien tendues et resonnent fort dans de jeunnes coeurs".

11. Cum să ne ferim de impostori? Un adagiu arab spune că cei cu bună-cuviinţă nu înşală, iar cel cu bună învăţătură nu se lasă înşelat.

Pârjolul

1. Muzica savantă a ars aidoma flăcării ce luminează căile acelora care privesc pe unde merg, dar nu ştiu foarte bine încotro se duc. Abia în prezenţa focului arta muzicală a început să-şi dorească necesitatea apei. Până atunci doar a judecat-o. Or, cum nu există ceva prea bun într-o dorinţă care te aruncă în flăcări, putem concede că destinul muzicii savante s-a situat sub semnul unui rău-augur originar, ce a deschis şi netezit calea spre apocalipsă.

2. Se vede că muzica savantă a fost mai tot timpul obsedată de foc, ca şi cum l-ar fi purtat mereu cu ea însăşi. Iar focul întreţinut şi calculat mistuie cel mai profund. Ca să nu mai vorbim de acei corifei ai artei sunetelor care au ţinut o făclie într-o mână şi un cuţit în cealaltă, ba încă mai şi cântau nişte psalmi, pentru a putea acoperi ţipetele celor înjunghiaţi.

3. Pădurea este o minunată orchestră. Literatura muzicală savantă este o pădure în care s-au exilat energii şi rosturi creatoare, pasiuni ardente, ambiţii deşarte... Istoria muzicii este concertul unei întregi literaturi sonore, ce încape într-o orgă al cărei geamăt amestecă în tuburile ei pământul cu cerurile. Tuburi ce ard de nerăbdare să vibreze. Pământ şi ceruri ce visează să ardă ca să lumineze.

4. Din perspectiva luminării însă, orice flacără, vorba lui Lucian Blaga, este o boală. O strâmbătură internă ca o apropiere de bătrâneţea precoce, de

urâțenia și judecata ei pesimiste. Aceasta pentru că flacăra plătește prețul chiriei pentru spațiul pe care îl locuiește. Și acest preț este lumina. Dar și fumul.

5. Nici un foc nu mistuie totul dintr-o dată. Nici fumul nu se risipește instantaneu. Totul se petrece după cum bate vântul. Iar în istoria muzicii savante vântul a bătut preponderent din spate, ducând focul tot înainte, din ce în ce mai în forță, impingându-l infatigabil spre pârjol, spre sinistru, spre neant...

6. La început s-au aprins frunzele, iarba, vlăstarele tinere, care au ars rapid, în trombă, ca niște artificii cum, de altfel, și sunt, căci ce altceva pot fi frunzele, iarba și vlăstarele pădurilor ce acoperă munții creației savante, dacă nu arsenalul de tehnici și mijloace de producție componistică, aflate în permanentă combustie și într-o istovitoare reproducție.

7. Uneori fantezii ale realității sonore, alteori realități ale fanteziilor componistice, cu toate au ars aidoma cunoștințelor dispuse și dirijate în vederea unor acțiuni fundamental perisabile, unor gesturi perimate încă înainte de a fi înfăptuite. Așa au fost, bunăoară, procedeul gradualului, tractusului, reponului, antifoniei și a celorlalte tehnologii gregoriene, procedeul trochosului, centonizării, precum și întregul cortegiu de principii componistice solidare muzicii bizantine, organumul ori conductusul Ars Antiqua-ei, izoritmia și izoperiodicitatea specifice Ars Novei, tehnicile polifonice ale Renașterii, principiul imitativ al fugii în Baroc, al sonatei omofone mono- ori bi-tematice în Clasicism și Romantism, oportunitățile dodecafonice ale Expresionismului, tehnica serială, spectrală, acusmatică, electroacustică, procedeele de-formalizatoare ale aleatorismului ori de organizare ale haosului, principiile de ordonare ale modurilor cu transpoziție limitată sau ale structurilor modale non-octaviante etc, etc, etc - mijloace de construcție sonoră care și-au cheltuit, rând pe rând, averea, achiziționând în lising speranțe întru eventuale resuscitări și resurgențe.

8. A venit apoi vremea crengilor și coroanelor, adică a direcțiilor și orientărilor stilistice și estetice, care au fost succesiv mistuite de flacăra tentației irezistibile de a nu se putea sustrage înnoirilor consecutive, flacără ce a făcut din noutatea stilistico-estetică partea cea mai casabilă și trecătoare a fenomenului muzical, un semn de oboseală cronică, depusă întotdeauna într-o idee proaspătă, ivită din comparația a două lucruri ce n-au fost comparate încă.

9. Din fumul (și scrumul) esteticii monovocale, modale și orizontale a Evului Mediu s-a ridicat, de pildă, estetica plurivocală, contrapunctică și superpozițională a Renașterii. Din cenușa polifoniei vocale a Renașterii s-a născut multivocalitatea instrumentală, tonală și imitativă a Barocului, care la rândul său, odată ce și-a consumat energia cinetică, disponibilă, a fost

substituită de esteticile omofone, tonal funcționale, esențial bazate pe o gândire verticală, ale Clasicismului şi Romantismului, estetici topite în cele din urmă de temperaturile înalte ale vâlvătăilor expresioniste, atonale şi, apoi, seriale. Un şir de incendii grație cărora se poate acredita ideea că în muzica savantă stilul este însăşi schimbarea de paradigmă estetică, precum şi ordinea şi mişcarea pe care compozitorii le imprimă creațiilor lor, aşa încât arderea crengilor şi coroanelor a reprezentat un fenomen de ordin germinativ (ca transmiterea unor dispoziții ereditare), dar şi ceea ce a făcut să trăiască şi, totodată, să moară într-un opus sonor.

10. Au ars, de asemenea, şi trunchiurile muzicii savante, trunchiuri ce adăposteau seva sacralității, a misterului artei sonore, ca operă a unei înalte origini. O origine purtătoare de multe lucruri tainice. Pârjolirea caracterului sacru evidențiază acel vestigiu al mutilărilor sălbatice, care face parte dintr-un vechi cult al durerii, ce a avut un rol atât de nefast în istoria artei şi care mai face încă victime şi încă mai posedă altare.

11. De-sacralizarea este, în ultimă instanță, redevabilă acutizării homo-centrismului ce alimentează iluzia că omul este creatorul şi beneficiarul autoritar al unei muzici capabile să îl ridice, prin ea însăşi, în trufaşe universuri profane, grație exersării exclusive a capabilităților estetice, concomitent cu abandonarea deo-centrismului, ce a guvernat manifestarea suverană a funcțiilor etice (:suprasensibilă, inițiatică, magică, taumaturgică). După Octavian Nemescu "factorul care a contribuit cel mai mult la degradarea şi prăbuşirea imaginii sacrale în muzică, în artă, în general, a fost ritualul spectacular şi, în cele din urmă, civilizația occidentală care l-a născut şi l-a generalizat...".

12. În fine, flăcările au cuprins rădăcinile în care se întâlnesc pe deasupra graiurilor tehnicile şi esteticile, toate muzicile savante, căci rădăcinile bine înfipte în pământ şi, de ce nu, în pânza freatică, comună sunt aidoma ritualurilor care, oricât de absurde şi de arbitrare ar părea, potolesc foamea de ordine şi de libertate a operelor şi, mai ales, a capodoperelor. În definitiv rădăcinile se identifică în arta sunetelor cu sursele (uneori şi cu arhetipurile), iar atunci când sursele (şi arhetipurile) se prefac în cenuşă, ca moarte a jarului, dar şi ca apărătoare a lui, înseamnă că zvonurile despre sfârşitul muzicii savante au toate şansele să ajungă din urmă realitatea.

13. Trecerea prin foc şi sabie a surselor propriu-zis muzicale, cu precădere a celor de sorginte tradițională, folclorică a însemnat desfolierea muzicii savante de stratul originar, autentic al artei sonore, şi mai presus de toate a marcat de-concretizarea şi abstractizarea ei, de-naturalizarea şi artificializarea într-o aşa măsură încât dimensiunea tainică, celestă, magică a pălit în fața aspectelor agresive, telurice, secularizante. Pe de altă parte,

mutarea accentului de pe acele arhetipuri organice, constitutive, ca moduli ancestrali, universali, după care fenomenul sonor îşi edifica reprezentări mai mult sau mai puţin imperfecte, pe acele formule ori concepte seduse din lumea logicii şi matematicii moderne, ne îndeamnă să ne gândim dacă nu cumva este prea mult şi prea abrupt ca grandoarea, oricât de abstractă şi de logică ar fi ea, să nu necesite stabilirea propriilor limite. Masivitatea impune, desigur, dar exprimă mai rar. Primitivii au intuit capcana, şi muzicile lor, întemeiate pe arhetipuri, sunt monumentale, dar au şi atributul graţiei ori al sublimului, în timp ce mare parte dintre creaţiile moderne şi post-moderne, construite pe formule abstracte, convoacă doar fastul şi grandoarea.

14. Incendierea frunzelor, ierbii şi vlăstarelor (a tehnologiilor componistice), crengilor şi coroanelor (a curentelor estetice), trunchiurilor (a caracterului sacru) ori rădăcinilor (a surselor şi arhetipurilor) au dus, inevitabil, la carbonizarea întregii păduri de muzică savantă care se transformă astfel în fosile ale unei arte încrustate în durată, rămase şi aţipite ca nişte eterne efemere, ca o mărturisire ce se poate concretiza într-un instrument al expierii ori, poate, într-o tentaţie a vinovatului incurabil.

Muzică şi punctuaţie

1. Uneori muzica savantă cară cu ea conotaţii ale semnelor de punctuaţie, fapt ce îl resimte deopotrivă ca o destindere şi ca o povară, ori care îi permite, în mod paradoxal, atât escaladarea hotărâtă a tărâmului normalităţii, cât şi deambularea candidă pe cărările stranietăţii.

2. Destindere, pentru că totul se leagă, totul este necesar, mărturisind totodată că nimic nu este statornic, definitiv, că nu există decât convenţii, reguli de înlănţuire a evenimentelor şi fenomenelor, ori că dorinţa poate fi mai plină de farmec decât împlinirea, iar ceea ce speri mai atrăgător decât ceea ce ai.

3. Povară, deoarece hrăneşte o ambiguitate de tipul: nici privilegiu, nici subordonare, simţindu-se ca un centaur ce trece pe lângă o rezervaţie de animale şi nu ştie dacă să intre ori ba. Sau ca un Atlas ce suportă apăsarea greutăţii, dar care tânjeşte şi după folosul ei.

4. Normalitate, datorită aprecierii conform căreia istoria muzicii ar fi o succesiune de fraze consimile epocilor creatoare, perioadelor stilistico-estetice, fraze aflate în consecuţie şi conexate cu ajutorul semnelor de punctuaţie.

5. Stranietate, căci întotdeauna există un aspect patologic al originalităţii, dar şi căci diacronia artei sunetelor nu este altceva decât o

propoziție care, chiar dacă tot ce se transformă și se primenește cunoaște tristețea și neliniștea, nu reclamă nici prezența suspensiei ori a hiatusului, nici a mirării sau a interogației, nu suspină după odihna statornică și nu dorește salvgardarea continuității prin discontinuitate.

6. În relativ, muzicile savante pot împrumuta fasonul fie al punctului, al două puncte, al puncte-punctelor, al punct și virgulei ori al simplei virgule, fie al ghilimelelor, al parantezelor, al semnului mirării, al semnului întrebării sau al cratimei. În absolut, ele au câte ceva din toate aceste indicii grafice, precum și eleganța de a renunța la negarea oricărei condiționări și oricărei relații, ceea ce exercită asupra celor ce le vin în întâmpinare o putere de fascinație nu numai prin contrast cu existența lor, pradă a hazardului, ci și prin sentimentul că îi imunizează contra fragilității lor organice.

7. Muzicile care solicită punerea unui punct nu sunt neapărat zidite după principiul liniei, iar "linia-ți dă totul; deci totul e-ntr-un punct" (cum a spus, cândva, Hașdeu), ci degajă acel autoritarism și acea sfidare ce duc la exclusivism și la exces, aidoma unei ciume a voluptății și care, în clipele de primejdie, cucerește mediocritatea, împingând-o înainte. Cu alte cuvinte sunt acele muzici autotelice și apologetice născute din egoismul și ambiția de a fi unic cu orice preț ori de a declanșa situații limită, irepetabile, așa cum se prezintă, de pildă, unele creații de John Cage sau alte opusuri ale secolului al XX-lea, de o originalitate premeditată și chiar contrafăcută. După ele, de obicei, nu mai poate urma nimic altceva: sunt fundături sonore, sincope componistice.

8. Muzicile care arborează două puncte sunt, dimpotrivă, deschise, comunicative, invitând la dialog sau, cel puțin, la monologuri alternante. Orice muzică validă și viabilă duce cu ea fermenții continuității ca un organism ce evoluează în baza succesiunii de cauze și efecte, așa cum s-au dovedit a fi capodoperele consacrate ale Renașterii, Barocului, Clasicismului și Romantismului, ale căror compozitori au știut că una este să te urci de la efect la cauză, și alta e să cobori de la cauză la efect.

9. Muzicile repetitive, bunăoară, reclamă mai multe puncte, căci ele persistă, la nivelul conștiinței noastre auditive, dincolo de timp și spațiu, fără a face favoruri și fără a comite nedreptăți, dar cu riscul de a strivi și a copleși, ca orice infinit generat de o intuiție internă. Numai că nemărginirea acestor muzici reiterative constituie însuși felul mărginirii lor, așa cum întreaga creație de lucrări minimalist-repetitive ale școlii americane (Terry Riley, Steve Reich, Phil Glass) nu reprezintă expresia unei idei (ca, de exemplu, acele întâmplări sonore ritualice tradiționale, ivite din exersarea principiilor etice), ci sunt doar expresia unui efort către această idee.

10. Unele muzici atrag punctul şi virgula, în principal ele fiind de trei feluri: a) cele ce nu uită de unde au plecat şi implicit binefacerile aduse de către muzicile dinaintea lor; b) cele ce plătesc într-un fel, prin prelungiri semantice şi tehnologice, sau altfel, prin adaosuri stilistice, aceste binefaceri; c) cele ce se răzbună pentru trecutul şi, poate, viitorul lor. Astfel, proba punctului şi virgulei poate fi susţinută de creaţiile sonore descinse din emoţia şi emulaţia întreţinute de marile curente şi direcţii estetice ale istoriei muzicii savante.

11. Virgula se înşurubează, îndeobşte, în plămânul acelor muzici ce respiră semicadenţial, cum sunt misele ticluite de corifeii şcolilor franco-flamande ori acele creaţii solidare sintaxelor eterofone, care evită tranşarea categorică a nodurilor şi ventrelor sonore, a monovocalităţii şi plurivocalităţii, cazurile lui George Enescu şi Ştefan Niculescu fiind exemplare. Dar virgula ne atenţionează şi că muzica palpită, că are o inimă ce bate aidoma unui ceas al vremurilor şi care separă globulele sangvine într-o urnă sacră, plină până la refuz de taine.

12. O muzică pusă între ghilimele este fie manieristă, fără personalitate, fie compilată sau chiar însuşită prin efracţie. Imnurile bizantine ori gregoriene, alcătuite prin aplicarea procedeului centonizării, sunt, de asemenea, sub semnul ghilimelelor. Nu mai puţin unele muzici post-moderne, proiectate pe baza unor citate, colaje şi chiar adaptări care, oricât de filantropice ar fi ele, tot în deficit de personalitate şi de inspiraţie se află şi tot în exces de comoditate şi de minimă rezistenţă se învârt, aidoma mărinimosului ce face binele pe ascuns, fiind sigur că a doua zi o să ştie toată lumea.

13. Parantezele se potrivesc de minune muzicilor experimentale pentru că afişează o simptomatologie de tipul exagerărilor, inflamărilor şi accentelor caricaturale. Din fericire, cazurile de muzică experimentală sunt izolate, compozitorii învrednicindu-se arareori să-şi exercite propensiunile prospective în mod simultan asupra celor trei paliere ale limbajului muzical : vocabular, morfologie, sintaxă. (Altminteri, atunci când într-un opus prospectarea se săvârşeşte la nivelul unui singur palier sau, cel mult, la două, suntem în prezenţa experimentului muzical propriu-zis şi nu a muzicii experimentale).

14. Platon spunea că mirarea este sentimentul specific filosofilor. Ei bine, există muzici care uimesc prin graiul lor, împărtăşindu-şi splendorile, care impresionează prin bogăţia lor, slăvindu-şi atât aparenţele, cât şi esenţele. Sunt muzicile care clamează, care perorează, care impun. Şi pe deasupra îţi sar în urechi, perturbând cursul liniştit, rectiliniu al istoriei muzicii. Căci ele deturnează paradigmele stilistice, ajustează gustul estetic, ameliorând sau, dimpotrivă, înrăutăţind forţa de impact a artei sunetelor

asupra însăşi naturii umane. Or, cu ce putem asocia aceste muzici dacă nu cu semnul exclamării ?

15. De cele mai multe ori întrebarea este o nelinişte. Iar atunci când este bine formulată, va primi un răspuns edificator. Aşa şi cu muzicile care pun semnul întrebării. Ele par a nu rătăci niciodată, silindu-se să convoace replici incitante întru dobândirea unor aspecte inedite ale universului sonor. În definitiv spiritul hoinar al muzicii interoghează perpetuu natura înconjurătoare, căreia îi confiscă uneori aventura în fapt şi ipoteza în idee. Pe cât de interogative sunt muzicile spectrale, de pildă, ori cele acusmatice, pe atât de afirmative vor fi răspunsurile pe care le vor oferi probabil, în perspectivă, creaţiile sonore globale.

16. O muzică aflată între cratime îşi trădează, neîndoielnic, anacronismul, neavenirea în timp şi spaţiu. Fie că declamă ideile altora, fie că e credincioasă unor vremuri desuete şi vetuste, într-un cuvânt, revolute, compozitorul care îşi împrejmuieşte opusurile cu cratime seamănă cu un pelerin, slujitor asiduu pe la curţile feudalilor muzicii savante, amestecându-şi existenţa-i bigotă cu aspiraţiile-i eminamente "retro", prin înrobirea eului chiar până la pierderea identităţii. O identitate ce aparţine, sacramente, altora.

17. Aflată în zodia evanescenţei peremptorii, a descompunerii şi risipirii irevocabile, muzica savantă se comportă de la o vreme ca şi cum ar fi sluga punctului, a finalurilor repetate. După fiecare opus compozitorii se străduie parcă tot mai abitir să pună punct. Punct şi de la capăt. Câte muzici atâtea puncte. Şi tot atâtea paragrafe. Până când pesemne că va trebui schimbată foaia. Ori punctuaţia, cu întregul ei alai de semne.

Căderea şi decăderea

1. Emil Cioran aprecia că "abia după Beethoven muzica a început să se adreseze oamenilor; înainte nu se întreţinea decât cu Dumnezeu. Bach şi marii italieni n-au cunoscut deloc acea lunecare spre omenesc, acel fals titanism care, de la Surd încoace, alterează arta cea mai pură. Încordarea voinţei a înlocuit suavităţile; contradicţia sentimentelor, avântul naiv; frenezia, suspinul disciplinat: dispărând cerul (s.a.) din muzică, în locul lui s-a instalat omul. Înainte vreme, păcatul se răspândea în dulci tânguiri; a venit clipa când s-a instaurat: declamaţia a înfrânt rugăciunea, romantismul Căderii a triumfat asupra visului armonios al decăderii". Iar căderea şi decăderea pot înălţa trupul, îngropând însă sufletul.

2. O cădere şi o decădere nu ca nişte accidente, ce pun mediocritatea la locul ei şi dau geniului un nou avânt, ci ca uciderí în timp prin obsedante reiterări ale unor idealuri înflăcărate la origine.

3. Căci decăderea şi căderea, altfel spus, corupţia şi decadenţa se manifestă atunci când idealul se dovedeşte a fi inferior mijloacelor folosite pentru a-l însufleţi.

4. Au existat genii ale căderii şi genii ale decăderii muzicii savante, genii care, aidoma albinelor, au zburat din floare în floare, furându-le mierea, polenizându-le, fără ca acestea să-şi piardă din strălucire ori ca petalele lor să-şi împuţineze parfumul. Atât doar că geniile respective s-au îmbătat cu acest parfum şi au început să confunde petalele cu pistilul, pistilul cu frunzele, frunzele cu tulpina etc.

5. Aşa s-a făcut că aura muzicii savante a coborât vertiginos dintr-o zonă celestă, sacră, într-una telurică, profană.

6. Iar geniile (căzute şi decăzute), fie că s-au numit Schönberg, Stravinski, Cage sau Xenakis, au purtat în inimă, vorba lui Balzac, "o boală groaznică, un monstru care, asemeni teniei în stomac, le-au sfâşiat sentimentele pe măsură ce se dezvoltau. Cine a învins ? Boala pe om sau omul boala ? Cu siguranţă că trebuie să fii un mare om ca să ţii cumpăna între geniu şi caracterul tău. Talentul creşte, dar inima se usucă. Dacă nu eşti un colos, dacă nu ai umeri de Hercule, rămâi fie fără inimă, fie fără talent".

7. În cazurile de mai sus - fără inimă, de vreme ce creaţia sonoră cultă s-a instalat pletoric ori la nivelul creierului (al intelectului), ori sub centură, la nivelul senzaţiilor atavice, gregare.

8. În Evul Mediu muzica era consecinţa unor trăiri spirituale intense, la înălţimea creierului, ca ecou de vrajă al dependenţei de divinitate. Cântul gregorian constituia măsura readucerii în auzul interior al efuziunilor acelor zile apuse când natura înconjurătoare îşi dezvăluia facerile nopţilor, facerile zilelor, şi când lumea trăia cu pasiune taina veşniciei, crezând nehotărmurit în viaţa care vine.

Ispita

9. Astăzi pasiunea nestăpânită pentru aventurile senzoriale, dincolo de faptul că este dăunătoare pentru spirit, duce şi la pierderea averii sufleteşti, precum şi a diamantelor minţii, istovind trupul şi uzurpând măreţia şi demnitatea omului contemporan. Iar nenorocirea muzicii savante este că această pasiune face să nu-i mai placă ceea ce are (aparţinându-i de facto) şi

să alerge bezmetică după ceea ce nu are (şi aparţine iretractabil altor orizonturi).

10. În Renaştere, chiar dacă aura muzicii a coborât la nivelul organelor de simţ (: nas, gură, ochi, urechi), setea spiritului era încă mai puternică decât setea materiei, iar teama sufletului era, incontestabil, mai prezentă decât liniştea trupului.

11. Astăzi trupul muzicii savante este focul, iar spiritul ei doar cenuşa, scrumul.

12. În Baroc spiritul era considerat inefabil ca lumina şi inaccesibil ca un astru. Orice edificiu sonor (aidoma unui edificiu spiritual) trebuia să îmbrace o formă proprie, cerută logic de ideea pe care o conţinea. Muzica lui Bach, bunăoară, este spirit pur ce ne ajută să ne înălţăm, chiar dacă aura ei s-a deplasat din zona organelor de simţ, redevabilă mentalităţii renascentiste, în zona inimii. O inimă ca o fereastră sfântă, deopotrivă firavă şi rezistentă, deschisă spre Cer, adică spre divinitate.

13. Astăzi inima muzicii parcă a ruginit, aşa cum rugineşte fierul, iar aura ei s-a lăsat undeva în jos, am putea spune chiar jos de tot, în zona pântecul, a sexualităţii, acolo unde energiile instinctuale fac singure legea, reclamând proteze şi artefacte "artistice" pe măsură, care ne conving că spiritul mărginit, promiscuu detestă spiritul elevat, cumpătat.

14. Clasicismul şi, în special, Romantismul s-au întemeiat pe un tip de substanţă asociativă, rezultată din armonia plămânilor şi a bronhiilor la nivelul cărora s-a situat aura muzicii culte, dar şi din simultaneitatea diversităţii ca principiu metabolic înlănţuitor. Respiraţia artei sonore savante romantice, de pildă, este o îmbinare de idei şi combinaţii exaltate de sentimente, ca nişte unelte periculoase şi îndrăzneţe, greu de pus în ordine şi de strunit. Dacă în Clasicism spiritul era o coardă ce nu vibra decât la unison şi în poziţie de echilibru, în Romantism el era ca o carte ce, odată arsă, lumina lumea.

15. Astăzi spiritul muzicii este asemeni unei spade, deosebit de primejdioasă pentru cel ce nu ştie să o folosească. Iar trupul fenomenului sonor este unul gol, pe care n-ai de unde să-l apuci, nici cum să-l supui; un trup de multe ori monstruos, schimbător, diform, imposibil de legat, de reţinut ori de răpus.

16. În epoca modernă muzica savantă s-a cuibărit la nivelul funcţiilor digestive, manifestându-se ca un stomac imens ce a mistuit sumedenie de ipoteze şi de demonstraţii, pe care apoi le-a prelucrat şi filtrat aidoma unor uriaşi rinichi şi ficaţi aflaţi permanent în stare de veghe şi necesitate. Modernismul a cultivat, pe de altă parte, inteligenţele limpezi, chiar sclipitoare, dar ce este un compozitor dacă se comportă doar ca un înţelept

frustrat de simțuri? Dacă este doar o părere şi nu o ființă? Un creier fără suflet?

17. Astăzi, în plină epocă postmodernă, spiritul, ca şi sufletul, pare a fi o floare ce se unduie în bătaia tuturor vânturilor unui destin încărcat de ponderea ideilor de tot felul, a căror jerbă o face să se plece când într-o parte, când în alta. Dar şi a unei soarte impregnată de teama că a suprima ceva înseamnă o gravă eroare, că nimic nu trebuie omis, nimic nu trebuie lăsat ne-reformat, ne-transformat, ne-reinterpretat ori că nu e igienic să te mai laşi dus în ispitele epocilor trecute. A fi dus în ispită însă este sinonim cu a te lăsa confiscat de argumentele inteligenței atunci când spiritul doarme. Şi să nu te preocupe ori, pur şi simplu, să nu-ți pese de iminența sfârşitului.

Muzică şi vestimentație

1. Muzica e ca o haină. Arareori te dezbraci de ea. O pui pe scaun, pe pat, în cuier, dar niciodată în cui. Afară de cazul în care e roasă, degradată. Sau prea largă. Ori când a intrat la apă. Aşa cum s-a întâmplat cu muzica savantă, care prin muieri, spălări, clătiri şi uscări repetate s-a ponosit şi strâmtorat, devenind azi aproape de nepurtat.

2. Muzica savantă şi-a croit opusurile din varii stofe şi pânzeturi, care de care mai surfilate şi mai apretate: tergalul pentru Evul Mediu, gabardinul pentru Renaştere, brocartul pentru Baroc, mătasea pentru Clasicism, catifeaua pentru Romantism, melana şi alte țesături sintetice pentru Modernism.

3. Muzica de tergal a Evului Mediu a avut întotdeauna o ținută austeră, refuzând cutele, faldurile, broderiile, într-un cuvânt, ornamentica de orice sorginte ar fi fost ea. Mai mult, se purta ca o robă ce visa fastuos, dar care trăia fastidios.

4. Muzica de gabardină a Renaşterii, cu pronunțate nervuri oblice, şi pe față şi pe dos, s-a purtat, paradoxal, cu lejeritate, în ciuda buzunarelor cusute cu ață albă în care se ascundeau cheile centurilor de castitate migălos securizate.

5. Muzica de brocart a Barocului s-a distins prin podoabele şi înfloriturile ei garnisite cu fire de aur şi de argint ce însăilau tivul decadenței în care, pe de o parte sfârşea Renaşterea italiană, iar pe de altă parte se emancipa dinamismul biruitor al Goticului german.

6. Muzica de mătase (ori de satin) a Clasicismului s-a revărsat în valuri de o ateniană simetrie şi de o spartană cvadratură, dar şi în falduri iscate din fuziunea particulară a caracterului ancestral, primitiv cu cel cult, elevat, a inspiraţiei cu educaţia, fuziune ce disimulează sau resoarbe asociaţiile speculative şi simplifică urzeala sonoră până la limita ei strict necesară, ca un vrăjmaş al tuturor prisosurilor.

7. Muzica de catifea a Romantismului, uneori moale, învăluitoare, cathartică şi catehenică, alteori tare, dez-văluitoare, catastatică şi catastrofică, a fost croită întru idealizarea sufletului şi nimicirea trupului, îmbrăcând până la înfofolire raţiunea şi dezbrăcând, ca-ntr-un strip-tease provocator, elanul şi afectivitatea, într-o nestăpânire de sine şi o absenţă a inhibiţiei prin care sentimentele sunt relevate în curgerea lor naturală, nesilită de nimeni şi nedeturnată de nimic.

8. Muzica de melană a Modernismului a încercat (şi încă mai speră) să substituie adevărata lână a argonauţilor, supunându-se în principal la răscroieli şi în secundar la retuşuri succesive care au schimbat din rărunchi nu numai liniile calapoadelor aflate secole de-a rândul în graţiile publicului, ci şi însuşi fasonul modei, conform căruia se acceptă, iată, acel carusel al modulaţiilor paradigmatice tot mai accelerate şi mai urgente.

9. Inextricabilitatea nevoii de schimbare, precum şi inamovibilitatea gustului pentru inedit au făcut ca toate aceste varii stofe şi pânzeturi să fie, nu o dată, întoarse pe dos, cusute şi descusute, făţuite şi remaiate, spălate şi călcate în vederea încropirii unei garderobe muzicale care să ţină deopotrivă de cald şi de frig şi care să contribuie, printr-un recules act de înveşmântare, la redobândirea acelui sens pierdut de frumuseţe paradisiacă.

10. Odată cu dodecafonismul şi serialismul, muzicile savante sunt tot mai puţin croite şi tot mai mult răscroite. Ca să nu mai vorbim de ţesăturile sonore cărora li se arată din plin căptuşeala (adică dublura), ca semn că lumea muzicii (ca şi muzica lumii) este (definitiv?) întoarsă pe dos.

11. Abia de când s-a pornit să i se vadă căptuşeala sau de când materialele din care este concepută au purces spre uzură, rărindu-se, scămoşându-se, zdrenţuindu-se, de când a hotărât să-şi exhibe metabolismul, viscerele, toxinele, ca nişte poveri de temut ce rup armonia dintre suflet şi trup, ori de când a devenit manifest nerăbdătoare şi năbădăioasă, muzica savantă slujeşte ceea ce este frivol în existenţa oamenilor serioşi şi ceea ce este serios în viaţa oamenilor frivoli, probând că ştie de ce fuge, dar nu mai ştie ce caută.

12. Aşa cum nu rupi un cârlig ca să-ţi prinzi la butonieră o floare, tot aşa nu-ţi achiziţionezi o haină doar pentru că ea cade bine pe un manechin. Or, mare parte din vestimentaţia sonoră modernistă şi post-modernistă echipează fel şi fel de manechine ce se agită straniu şi suspect împotriva obiceiurilor consolidate, ca un pseudo-duşman al tuturor mărginirilor.

13. Un proverb arab spune că oricât ar fi de fierbinte, apa tot stinge focul atunci când este aruncată peste el. Din păcate, oricât de groasă, de matlasată şi de îmblănită ar fi, muzica savantă nu mai e în stare să apere trupul şi cu atât mai puţin sufletul omului contemporan de gerurile şi viscolele vremurilor noi.

Cele patru zări

1. Cu siguranţă că muzica savantă nu-şi prea înţelege în profunzime condiţia, ci doar şi-o trăieşte, şi-o consumă ca pe o proiecţie tragică în idealitate.

2. Muzica savantă se bucură de acel blestem cu care a fost blagoslovit, chiar dacă într-alt fel, şi legendarul rege Midas: tot ce simte şi iubeşte se transformă în sunet asistat. Dar oare, la rândul lui, sunetul se transformă în tot ce simte şi iubeşte? O replică asimilabilă blestemului şi nu mântuirii pe care o revendică această muzică.

3. Muzica savantă şi-a esenţializat atât de pregnant discursul (rostirea) încât a arborat fericirea în sine ca drapel al victoriei subtilităţii şi rafinamentului în faţa delirului frust, lesne extricabil.

4. Muzica savantă a crezut mai mult în sine însăşi decât în vocaţia ei de muză funciară, obştească, publică şi, chiar dacă alegerea nu s-a săvârşit într-o voioasă jubilaţie, ea a fost fermă, irevocabilă.

5. La început muzica savantă era de origine divină. Treptat, ea a devenit de provenienţă umană, apoi animală, apoi vegetală, pentru ca astăzi să facă parte predominant din stirpea mineralului, din siajul chimiei anorganice.

6. Într-o lume în care prăjitura se poate coace fără zahăr, siropul de fructe se comercializează în varianta lui sintetică, fără fructe, fotbalul se joacă fără goluri ori *knorr*-ul (borşul magic) se face fără borş şi fără leuştean, muzica fără muzică nu mai reprezintă nicidecum o surpriză ci, mai curând, una dintre figurile de repertoriu ale baletului pe care componistica actuală îl exersează ca pe un *fake* fatal, implacabil.

7. Inaderentă, impopulară, hiperelitistă, ghetoizată, muzica savantă este din ce în ce mai incapabilă de a înfăptui acea deviere a pulsiunilor distructive, acea sublimare a agresivităţii atroce şi a instinctului gregar,

belicos, în înfruntări simbolice, acea descărcare sonoră a ostilității și a urii arhetipale în eufonii telurice ori chiar celeste, în sfârșit acea deplasare a atacurilor și adversităților înspre zone nesemnificative sau neutre. Se spune că toate acestea constituie apanajul muzicilor de divertisment, care ar fi, chipurile, supapele pentru violență ori pentru diversele forme de reglare socială. Supape prin care se scurg violența, vehemența, impulsivitatea, dar și prin care pătrund impuritatea și impunitatea. O reglare socială impusă adesea brutal și abuziv sau, dimpotrivă, anost și inert.

8. Desigur că muzica savantă nu poate explica nici războaiele sau sistemele economice, nici strategiile ori mentalitățile contemporane, însă războaiele, sistemele economice, strategiile și mentalitățile de azi lămuresc și motivează în bună măsură muzica savantă.

9. Facem parte dintr-o lume în care a adora și a adula superficialitatea, derizoriul, *entertainment*-ul sunt acte firești, necenzurate. Mai mult, ele se bucură de o promovare decisă și harnică, însuflețită și consecventă.

10. Când în literatură personajul ori narațiunea au fost sfărâmate de către tehnologiile dicteului suprarealist ori eșafodajului structuralist, romanul s-a convertit în anti-roman. Când în poezie lirismul s-a dezis de metaforă și inefabil, poezia a devenit anti-poezie. Când în pictură nonfigurativismul a căpătat valori atât de concrete încât semnificația și mesajul operei nu mai puteau fi captate și decelate, pictura s-a transformat în anti-pictură. Când în fotbal golul, driblingul, fenta, parada, spectacolul au fost sacrificate în favoarea rezultatului, jocul s-a prefăcut în anti-joc. Ei bine, și compoziția muzicală, atunci când este mult prea abstractă și formalizată, poate răspunde la apelativul anti-muzică.

11. Muzica savantă era inițial aidoma brațelor unei cruci îndreptate înspre toate cele patru zări: a) zarea învățăturii, a luminării, a cunoașterii; b) zarea protecției, a ocrotirii și adăpostirii în fața forțelor maligne; c) zarea poveților, a îndemnurilor și propunerilor întru acțiuni săvârșite în baza unor criterii legitime, întemeiate; d) zarea călăuzei mistice, a îndreptarului care, ca un cicerone tainic, ne indică itinerarul redempțiunii. Astăzi creatorii de muzică savantă scrutează eminamente zarea cunoașterii, mai exact, a informației cu orice preț. Ori, mai curând, cu prețul atrofierii până la dispariție a celorlalte trei orizonturi (zări). Dacă în perioada ei de glorie muzica savantă ctitorea o justă orientare în plan cognitiv, pragmatic, etic și soteriologic, acum asistăm doar la un singur tip de direcționare și perspectivare: cel de încunoștințare, de avizare și documentare.

12. Gratuitatea iscoditoare, natura sprințar-speculativă, divagările inteligenței, neliniștile combinatorice, formalizatoare ale compozitorilor au generat, cu timpul, derapaje estetice și derogări de ținută și de caracter ce au îndepărtat muzica savantă de acea intuiție originară, singura capabilă să

suspende întronarea în exclusivitate a informației dogmatice ori a referințelor logico-matematice.

13. Una dintre iminențele sfârșitului muzicii savante s-a instaurat odată cu prefacerea nesistematizabilului în sistematizabil, a imprevizibilului în previzibil, a excepției în regulă; ori atunci când compoziția muzicală s-a transformat dintr-un miracol de fiecare clipă, dintr-o teribilă țesătură de riscuri și dintr-un obiect inconștient, căruia nu i se puteau inculca futile garanții sau oneroase *parti-pris*-uri, într-o permanentă stare de veghe (pseudo-autoprotectoare), de control punctual al situației, expus ingerințelor reflexivității conștiente.

14. Există în recuzita compozitorului contemporan un soi de „talismane", cum ar fi, de pildă, calculele numerice, operațiile logice, analiza parametrilor sonori, talismane ori mascote ca niște rude sărace și îndepărtate ale magiei animiste sau ale miracolului creator, cândva invulnerabile în câmpul ontologiei actului creator.

15. Pentru muzica savantă a secolelor trecute conduita era consecința exprimării unei sume de legi naturale, combinate cu episoade aleatorii, în vreme ce pentru muzica savantă de după 1900, regula e, preponderent, ordine și severitate fără rest, ansamblu mai mult sau mai puțin armonic de evenimente predictibile și prescriptibile.

16. Se pare că rânduiala providențială, inaugurală, oficiantă, figurativă, conotativ paradoxală, prin finul ei dozaj de rigoare și mister, de transparență și inextricabilitate, a fost substituită de ordinea rațională, intelectivă, non-figurativă, deopotrivă indicativă și obscură, a cărei geometrie evită îndeobște tainicul și miraculosul.

17. Muzica savantă clasico-romantică, bunăoară, se străduia să ascundă evidentul, faptul la vedere, propunându-și să sublimeze și să oculteze postulatul înțelegerii clare, directe. Muzica savantă modernă, dimpotrivă, transferă în bună măsură iraționalul în penumbra raționalului, nelegiferabilul în opacitatea legiferabilului, inevidentul în platitudinea certitudinii.

18. Însăși condiția operei muzicale este astăzi diametral opusă față de cea de ieri, chiar dacă statutul creatural este tot atât de distinct în raport cu creatorul: în trecut, opusul muzical era cel puțin pe poziție de egalitate cu cel care îl crease, constituind o realitate conexă, de sine stătătoare; în prezent, creația sonoră este inferioară, subalternă voinței auctoriale, ca o consecință derivată, anexă.

19. În lipsa unui înger călăuzitor, muzica savantă trăiește de la Guido d'Arezzo încoace sub semnul derivei. Cu alte cuvinte, este nevoie de acel înger păzitor care să reanime instinctul creator și, mai ales, funcțiile teleologice și soteriologice ale artei sunetelor.

20. Compozitorii au văzut veacuri de-a rândul muzica savantă ca pe un ansamblu în curs de constituire. De la o vreme însă, se face că nu o mai pot pricepe şi trata decât ca pe un ansamblu încheiat. Una este să ai privilegiul de a cunoaşte şi oficia procedura de întemeiere şi alta este să iei pur şi simplu act de opera finită.

21. Pânda cea mai mare a compozitorului de muzică savantă a fost întotdeauna orgoliul. O sminteală primejdioasă pe măsura dificultăţii sarcinii asumate. La câţiva paşi s-a aflat suspendarea discernământului. O suspendare graţie căreia s-a străbătut calea - de o copleşitoare şi dramatică anvergură - nerespectării limitelor, a calificărilor, a vocaţiei şi, nu în ultimul rând, a bunului simţ.

Ţipăt în pustiu

1. Compozitorii contemporani în marea lor majoritate aud ceea ce scriu, ori nu transcriu ceea ce iniţial le-a stăpânit auzul interior.

2. Cu fiecare opus nou zămislit se mai pune câte o cărămidă la construcţia entropică în care locuieşte astăzi lumea muzicii savante.

3. Intervenţia actului creator - aceea de a anihila repartiţia întâmplătoare a elementelor din care ia naştere opera de artă - este astfel pervertită, coruptă şi convertită la contrariul ei: sporirea stării de dezordine, mărirea gradului de imponderabilitate (în sensul sublimării importanţei prestigiului ori a pierderii greutăţii specifice), opusul muzical învestit cu prea multă subtilitate ne mai bucurându-se de perceptibilitate şi comprehensibilitate optime.

4. Compozitorii şi creaţiile lor nu mai cultivă dialogul, modul de producţie heterotrof şi complementar, ci, dimpotrivă, slujesc solilocul, modul de exprimare autotrof şi autoritar.

5. Fiecare autor îşi plămădeşte în majoritatea instanţelor propria gramatică muzicală şi, ceea ce este pe cât de spectaculos pe atât de dramatic, chiar o gramatică solidară fiecărui opus în parte prin modificarea, mai mult sau mai puţin vertiginoasă, a vocabularului, morfologiei ori sintaxei.

6. Inteligibilitatea limbajului muzical nu mai este formulată ca o chestiune a spaţiului, ci ca o ecuaţie a timpului, ne mai fiind o operaţie calitativă, ci una cantitativă: pluralitatea dezarmantă a gramaticilor sonore face extrem de dificilă, dacă nu chiar imposibilă, acomodarea cu una sau alta dintre gramaticile susceptibile de a deveni loc/bun comun (eventual articulabil într-un spirit al epocii), acomodare sufocată pe de o parte de condensul temporal şi pe de altă parte de explozia spaţială.

7. Serialismul - care şi-a exercitat autoritatea de-a lungul a doar trei-patru decenii - a constituit ultimul spirit guvernant manifestat în istoria şi geografia muzicii culte; odată epuizat şi detronat (dincolo de orice încercări fie ele palide, fie tenace în readmisia lui) a fost substituit cu o sumă de curente şi tendinţe (aleatorism, neo-modalism, spectralism, fractalism) afirmate simultan, în paralel şi nu succesiv, în consecuţie.

8. O simultaneitate din ce în ce mai pregnantă şi mai atroce, capabilă să producă vertijuri severe în rândul receptorilor care, în mod subiectiv, din comoditate ori obiectiv, din incapacitate, îşi diminuează interesul faţă de creaţia muzicală savantă ce va deveni astfel insignifiantă, anodină.

9. Implementarea unei atare realităţi nu face decât să grăbească procesul de izolare, de ghetoizare a muzicii contemporane culte ajunsă, iată, o specie pe cale de dispariţie ce abia mai vieţuieşte într-o rezervaţie artificială, greu accesibilă.

10. Situaţia în care investiţiile în fenomenul sonor cult, de orice natură ar fi ele, sunt în cel mai fericit caz simbolice, iar ţinerea în viaţă a muzicii savante este doar o problemă de timp şi de strategie (recte, de interese), expurgarea ei din marea carte a fenomenului sonor săvârşindu-se impalpabil şi totodată implacabil, reclamă o anume prehensibilitate imediată, dublată de prezumţiune şi, de ce nu, bună-cuviinţă.

11. Aţi văzut vreodată cum arată un ospăţ de nuntă după ce mirii şi nuntaşii l-au părăsit? Citindu-i urmele nu veţi afla nicicum ce este dragostea. Tot aşa şi cu muzica savantă: aparent nimeni nu-şi poate explica extincţia ei după ce secole de-a rândul a luminat ca o torţă. Şi chiar dacă torţa mai pâlpâie încă, ea nu mai are pe cine ori ce lumina. E ca un ţipăt în pustiu. Mai mult, este zădărnicie. Căci ingratitudinea cea mai mare a adevărului este negarea acestuia prin refuz ori prin uitare. Muzica noastră a fost uitată tocmai prin scoaterea ei la pensie (înainte de - sau la - termen, nici nu mai contează) şi, ca orice pensionar blazat, iese la plimbare (din ce în ce mai rar), de obicei prin parcuri şi rezervaţii (a se citi: grădini botanice ori zoologice). Cam asta este deschiderea muzicii contemporane. Ivirea ei în lume este tot mai caducă şi, după unii, tot mai indecentă. Caducă, pentru că nu mai deţine nici un fel de autoritate, inclusiv cea de schimb şi de liberă circulaţie. Indecentă, căci astăzi a devenit aproape o impietate, o licenţă a „bunelor maniere" să te duci la o reuniune de muzică savantă nouă. Or, în acest caz, se mai pune oare problema promovării respectivei muzici? Despre ce fel de promovare şi propagare poate fi vorba atunci când majoritatea CD-urilor, bunăoară (altminteri, enorm de puţine), sunt promoţionale, adică nu se vând, deci, nu se cumpără; când partiturile, atunci când au teribila şansă de a fi editate, „beneficiază" de un tiraj doar de câteva zeci de exemplare; ori când opusurile compozitorilor sunt

restituite, în cel mai fericit dintre cazuri, în primă şi ultimă audiţie absolută? Ca să nu mai vorbim de zarva (ca şi inexistentă) din jurul lor, mediile - radio, televiziune, presă scrisă - afişând, aidoma surdo-muţilor sau orbilor, un evident handicap de gradul unu când se pune în discuţie difuzarea creaţiei contemporane.

12. Chiar aceste rânduri mă tem că au un impact şi o aplicabilitate nesemnificativă, tinzând, volens-nolens, către zero. După câteva duzini de festivaluri organizate, după zeci de turnee ori sute de concerte făcute şi asumate voi risca spunând că moartea muzicii culte în actualul ei chip trupesc şi sufletesc este iminentă şi, de ce nu, imanentă. Iar noi, cei ce suntem printre ultimii supravieţuitori ai unei lumi cândva strălucitoare, nu putem lupta împotriva morţii ascunzând cadavrele. Aşa cum, de pildă, nu putem vedea cu ochii miezul lucrurilor. Limpede nu vedem decât cu inima, iar de ştiut, ştim doar cu mintea.

Castele de nisip

1. Sub imboldul, altminteri deplin justificat, al primenirii limbajului, muzica savantă „a profitat" în secolul al XX-lea de câţiva cai troieni cu sprijinul cărora au fost demolate cetăţile creaţiei autentice, clădite pe simţirea şi trăirea ctitorilor lor. În locul acestor cetăţi s-au înălţat edificii discutabile (de multe ori sub forma castelelor de nisip), alcătuite prevalent din speculaţii perspicace ori rafinamente pedante.

2. Serialismul lui Schönberg, bunăoară, a reprezentat, poate, cel mai artificios şi convenţional sistem de compoziţie muzicală, întronând domnia soluţiilor inclemente, mecaniciste.

3. Aleatorismul lui Cage - un fel de dadaism cu sunete, un dicteu automat săvârşit cu sau fără chef - a relativizat în mod radical demersul componistic, comiţând un act de lezmajestate faţă de muzica savantă, bazată tocmai pe logică şi construcţie, pe rigoare şi control.

4. Din rădăcina aleatorismului au crescut tulpinele găunoase, fără miez şi fără sevă, ale unor erzaţuri vegetale de sorginte tradiţională ce au mimat epatant, dar artificial, de multe ori în absenţa oricărui discernământ, fapte autentice de creaţie folcloric-orală a căror funcţionalitate originară s-a pulverizat sub presiunea unor impulsuri îmbibate de ignoranţă sau, dimpotrivă, de suverană vanitate.

5. Eticul a eşuat în estetism, sacrul în profan, iar ritualurile impregnate de efluvii sonore taumaturgice ori iniţiatice au decăzut în procesiuni secularizante, acut derizorii.

6. *Text-composition*-ul, *free-music*-ul, *Freieszusammenspiel*-ul, *happening*-ul reprezintă sechele ale sindromului eliberării de ultra-formalizările serialiste

şi post-serialiste, sechele ce se manifestă printr-o încremenită logică a hazardului care catapultează receptorul (spectatorul) pe o orbită a întâmplării.

7. Integralitatea controlului asupra parametrilor sonori de tip Boulez, Nono sau Stockhausen (în prima lui fază de creaţie) survine pe fondul revanşei postbelice a unor grupuri de interese care şi-au impus drept deziderat preluarea hegemoniei asupra întregii lumi.

8. Ce altceva poate fi organizarea fractală a substanţei muzicale decât expresia dictaturii calculelor infinitezimale, stadiul ultra-înaintat şi perfecţionat, în ordinea abilităţii şi subtilităţii, cu care compozitorii nutresc dorinţe de stăpânire şi supraveghere a fenomenului sonor, tot aşa cum *establishment*-ul, la rândul lui, aspiră la deţinerea pârghiilor asupra economiei mondiale.

9. Cu toate că pare uneori amuzantă, iar alteori contrariantă, provocatoare, muzica de tip colaj virează predominant înspre o simbolistică intens asociativă care se insinuează în baza unei tulburătoare materialităţi. Există însă, din fericire, şi cazuri când, bunăoară la Berio, asistăm la o impresionantă deambulare prin istoria muzicii, întreprinsă nu de un poştaş distribuitor de colete, ci de un inspector ce strânge cu hărnicie impozitele pe cap de epocă sau perioadă stilistică.

10. Cazurile limită, precum minimalismul lui La Monte Young ori repetitivismul lui Phill Glass, Terry Riley şi Steve Reich, nu fac decât să confirme criza de identitate a muzicii savante, de data aceasta din spaţiul nord-american, criză în care cel mai grav aspect pare a fi acela al credinţei naive (dacă nu chiar sentenţioase) conform căreia un cactus, de pildă, poate fi plantat şi crescut în condiţiile unei clime aspre, în ţinuturi septentrionale, iar ceremoniile sacre, incantatorii pot fi strămutate pur şi simplu în spaţiile destinate exclusiv agrementului.

11. Nimic nou sub soare: sfârşitul muzicii savante a fost sugerat de numeroase profeţii ale Renaşterii, Barocului sau Romantismului, o întreagă pleiadă de compozitori, obedienţi canoanelor abstracte, perorând despre un tip de arhitectură muzicală întemeiată pe norme strict teoretice în care numerele deţin primul loc în ritmurile şi articulaţiile polifonice.

12. Philippe de Vitry şi Guillaume de Machaut, ca muzicieni notorii ai Ars Novei, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem şi Josquin des Pres, ca exponenţi ai primei şcoli muzicale neerlandeze, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Gesualdo da Venosa şi Orlando di Lasso, în calitatea lor de personalităţi notorii ale Renaşterii, au acutizat viziunea matematică a întreprinderilor componistice, distribuind, fiecare în felul, cu forţele şi după concepţiile lui, soldul expresiei sincere, de natură sentimentală, împreună cu debitul speculaţiilor de sorginte cerebrală.

13. În secolele XIV-XVI, muzica savantă părea a nu mai fi o artă eminamente a exprimării libere, spontane, ci însăşi ipoteza sonoră a legilor Universului. Aceasta şi pentru că, încă din Antichitate, arta sunetelor se studia alături de aritmetică, geometrie şi astrologie, în grupa de discipline intitulată *quadrivium*, celelalte trei discipline (sau arte liberale) - gramatica, retorica şi dialectica - alcătuind o altă grupă: *trivium*.

14. Virtuozitatea tehnică a compozitorilor renascentişti era poate tot atât de spectaculoasă ca aceea a serialiştilor integrali ori a fractaliştilor secolului trecut.

Pânda catastroficului

15. Labirintul, oglinda, masca, trobar clus, gematria, secţiunea de aur, pătratul magic sunt jocuri oculte, capabile să enigmatizeze, să acusmatizeze sensul muzicii, producând o *ars combinatoria* încifrată (până la ermetism), constructivistă, labirintică, hiper-intelectuală, turnată într-o scriitură ultra-rafinată, uneori anevoie desluşibilă.

16. Civilizaţia ochiului continuă să ţină capul de afiş al muzicienilor atât în Baroc, cât şi în Romantism, cu menţiunea că, începând cu Beethoven, arta sunetelor se desprinde din ce în ce mai lejer de măduva ei spirituală, sacră, încercând tot mai abitir să evadeze din placenta iniţială aidoma unei comete care visează la separarea cozii de nucleu, fără însă a reuşi acest lucru.

17. Beethoven, Wagner, Schönberg, Stravinski, Xenakis...: indicatoare obligatorii pe traseul agresivităţii în muzică (?) Cromatizarea, disonantizarea, cu alte cuvinte, telurizarea progresivă a muzicii a asediat, agresând continuu, urechea melomanului, destupându-i, e-adevărat, canale ascunse, augmentându-i receptacolele, în acelaşi timp însă, instaurând o anume redempţiune a tenebrosului, neliniştii şi catastroficului.

18. Există o agresivitate a materialului sonor asupra compozitorului (cazul Beethoven, Wagner sau Stravinski), dar există şi o agresivitate a compozitorului asupra materialului (la Schönberg şi Xenakis, de exemplu). Pe de o parte viziunile informale, demonice, paroxistice ale compozitorului, pe de altă parte tiparele spartane, dieta habotnică la care e supus materialul sonor.

19. Asaltul tenebrelor, instaurarea neliniştilor, pânda catastroficului impun, desigur, adoptarea unor măsuri de protecţie. Lumea muzicii de astăzi are mai mult ca oricând nevoie de linişte, lumină şi celest. Dar va putea ea oare să-şi vindece această necesitate în mod homeopatic, prin sine însăşi (în plan etico-estetic) ori numai prin grefe meta- sau trans-artistice?

Devălmăşia categoriilor spaţiale

1. Ca orice parcurs diacronic istoria muzicii savante se înfăţişează privitorului în ipostază de emulă a timpului, depozit al experienţelor şi experimentelor, martor al trecutului, exemplu şi aviz al prezentului, avertisment al viitorului.

2. În învolburata ei evoluţie, muzica savantă şi-a desemnat patru categorii spaţiale - modalismul, tonalismul, serialismul şi spectralismul -, patru tipuri de cărămizi (altfel spus, de materiale de construcţie) care au ocupat poziţii clar precizate şi delimitate (mai puţin spectralismul, aflat în compenetraţie cu celelalte sisteme extratemporale).

3. Sistemul modal a dominat creaţia sonoră secole de-a rândul, de la muzica antică greacă până la cea gregoriană, bizantină şi renascentistă.

4. A urmat tutela intransigentă, coercitivă a sistemului tonal, sub care a mijit şi înflorit totalitatea creaţiilor baroce şi clasico-romantice.

5. Pentru ca apoi, odată cu exacerbarea spiritului contestatar şi non-conformist, la început de secol XX, să vină vremea serialismului, cu întregul lui alai constructivist şi formalizator, un serialism care a coabitat mai mult sau mai puţin amiabil cu varii paradigme modale, la fel de abstracte, de disonantice şi de artificiale ca şi sistemul serial.

6. Ideea de coabitare a proliferat şi în deceniile din urmă ale veacului şi mileniului trecut, perpetuându-se şi astăzi când, alături de cele mai neaoşe ori, dimpotrivă, mai altoite forme de modalism, tonalism sau serialism, şi-a făcut simţită prezenţa şi sistemul spectral, cel ce a instaurat nostalgia pentru recuperarea naturalităţii şi intimităţii sunetului, precum şi şansa muzicii culte de a ieşi din criza ei de autoritate şi chiar de identitate, criză în care a intrat tocmai datorită coabitărilor circumstanţiale ori fortuite.

7. Pentru cel ce scrutează sistemul modal în întreaga lui imensitate priveliştea este dominată de dubla perspectivă, cantitativă şi calitativă, după care s-a ordonat totalitatea entităţilor modale. Ordinea cantitativă a dislocat pe de o parte prepentatoniile de tipul oligocordiilor, pe de altă parte pentatoniile şi post-pentatoniile (moduri ce încorporează mai mult de cinci frecvenţe). Ordinea calitativă a separat modurile în tonii (categorie a scărilor dispuse prin trepte alăturate şi/sau salturi intervalice) şi cordii (moduri ale căror scări sunt dispuse exclusiv prin mers treptat). Dar perspectiva calitativă oferă totodată şi un spectacol dichotomic, prilejuit de prezenţa conceptelor de diatonism şi cromatism.

8. Sistemul tonal a fost cotat în mod constant drept principiu suveran, hegemonic de organizare spaţială a muzicii. Au existat chiar teorii conform cărora dintr-un punct de vedere abstract, anistoric, modalismul însuşi ar fi o subcategorie a sistemului tonal (idee împărtăşită, printre alţii, de Dimitrie

Cuclin). Din perspectivă conceptuală însă, tonalitatea a mărturisit mereu virtuțile (dar și păcatele) fenomenului gravitației și convergenței sunetelor unei structuri heptatonice denumită gamă către un centru sonor denumit tonică.

9. Serialismul fie el dodecafonic sau tronsonal, fie integral sau parțial, nu a tolerat nici un fel de sugestii care ar fi putut să se insinueze sub presiunea tonalismului ori modalismului. Muzicile seriale și post-seriale au afișat o sufocantă propensiune pentru detaliu sau pentru tratarea strictă a structurii extratemporale, considerată ca fiind o perpetuă variațiune a unei entități tematice aflată într-o veșnică aventură.

10. Începând cu anii 60 ai secolului al XX-lea, serialismul s-a scufundat în apele tot mai tulburi și mai reci ale aleatorismului, ale muzicilor stochastice ori electro-acustice, dominate de sunetul-gest, sunetul-pur, de zgomote sau de armonicele naturale. Aflat în faza lui integrală, absorbantă și acaparatoare, serialismul a devenit în cele din urmă caduc, un non-sens, fiind devansat de alte forme hegemonice de cuantificare ale materialului sonor, cum ar fi, de pildă, calculul probabilistic, sitele numerice sau geometria fractală ce au captat în vâltoarea lor trupul muzicii, scăpându-le însă, printre degete, sufletul.

11. De la descoperirea lor de către Mersenne în 1627, armonicele naturale au fost revendicate de către sistemul tonal ori, în parte, de cel modal, și chiar serialismul, în mod indirect, le-a băgat în seamă de vreme ce, prin ricoșeu, s-a străduit cu abnegație să evite și să excomunice eventualele lor sugestii și contagiozități. Prin recul armonicele naturale și-au fundamentat statul lor de drept: sistemul spectral în care dexteritatea și știința fizicianului au jucat rolul lui *ancillae musicae*, în timp ce talentul și inteligența compozitorului au fost apanajul lui *magistrae musicae*.

12. Urechea umană, în special cea europeană, a indus un anume sens restrictiv (în plan cantitativ) organizarilor spațiale, impunând o tendință ordonatoare, simplificatoare.

13. Dacă la primitivi, bunăoară, scările sonore, fie ele oligocordice, pentatonice sau heptatonice, se înfățișau într-o infinitate de variante (varietate stimulată, firește, și de limbajul netemperat), pe parcursul evoluției fenomenului muzical selecția scărilor sonore va ajunge până acolo încât la vechii greci și, ulterior, în Evul Mediu, de exemplu, vor rămâne doar modurile heptatonice diatonice, autentice și plagale.

14. Asistăm, deci, la un proces de simplificare, continuat și în secolele următoare când vor fi consacrate cele două game sle sistemului tonal: gama majoră și gama minoră.

15. De aici și până la dodecafonism nu a mai fost decât un pas, săvârșit în anii 30 ai veacului trecut, când s-a instaurat povara unui singur mod -

totalul cromatic - ce a funcționat într-un regim temperat (sever și implacabil), și care a estompat până la suprimare fie printr-o croială atonală ori serială, fie prin brodarea clusterelor sau texturilor microintervalice, generozitatea unor etosuri născute din încrengături spațiale cât mai diverse.

16. Toate tipurile de cărămizi muzicale au fost succesiv îngurgitate de muzica savantă printr-o pâlnie cu baza orientată în epoca monarhiei modale și vârful în epoca dictaturii seriale și apoi a supremației spectrale. Astfel, arta sonoră a operat exclusiv cu moduri timp de un mileniu și mai bine, cu game - câteva secole, cu serii și cu spectre - ne-exclusiv - doar câteva decenii. Astăzi pâlnia pare că s-a astupat, iar ceea ce s-a scurs din aceste materiale de construcție de-a lungul timpului s-a amestecat într-o harababură din care nu se pot înălța decât clădiri sonore pestrițe, edificii rocambolești ori hazardate rodomontade acustice.

17. Cât va mai dura această devălmășie a resturilor de materie primă? Cât va mai alimenta ea producția de bunuri muzicale culte? Cert este că, așa cum există o criză a petrolului, există și o criză a materialelor sonore de construcție. Iar sursele alternative nu se prea întrevăd. Și nici nu cred că în muzica savantă sunt posibile.

Armuri și armături

1. Dacă pentru muzica savantă (și nu numai) spațiul desemnează mișcarea, desfătarea sau suferința, timpul înregistrează cu precădere (pe)trecerea întru moarte, fenomenul sonor cult scontând deopotrivă pe spațiu și pe timp, pe luptă și (pe)trecere. Numai că cel care se încrede cu naivitate în timp riscă să fie trădat, căci timpul a decis ca orice muzică nouă să devină veche odată cu scurgerea anilor, iar percepția conform căreia cât de departe este ceea ce a fost și cât de aproape este ceea ce va fi, să poată provoca un sentiment al ineluctabilului sfârșit.

2. Într-un anume fel timpul judecă și totodată plătește. O singură sentință și o singură scadență îi sunt recuzate: pe de o parte s-a dus muzica de ieri cu toate ale ei, iar pe de altă parte timpul decontează întotdeauna erorile. Compozitorii, ca și discipolii lor, pot fi crepusculari. Muzica însă, oricât de fugitivă, tot își lasă urmele trecerii sale.

3. Fie că le numim sintaxe sonore ori categorii sintactice, fie fenomene sonore fundamentale sau structuri temporale, monodia, polifonia, omofonia și eterofonia (categorii evidențiate și analizate pentru prima oară de Ștefan Niculescu) se înfățișează ca niște clădiri de sunete care în realitate sunt arareori locuite în identitatea lor nudă, originară, pură, de obicei

practica muzicală savantă ridicând edificii sonore compozite şi alambicate. Ele sunt armurile şi armăturile cu care se dotează timpul în zbaterea lui sonoră.

4. Nu e uşor de izolat monodia, polifonia (superpoziţională sau imitativă), omofonia ori eterofonia dintr-o partitură. Cu atât mai dificil este să identifici una sau mai multe dintre aceste categorii temporale cu un întreg opus. Starea lor de agregare nu este, la modul curent, una veritabilă, cristalină şi imaculată, ci comportă o tendinţă puternică spre concatenare şi cununare, din mariajul activ al celor patru sintaxe sonore afirmându-se explicit în componistica muzicală progenituri complexe, sintetice de tipul monodiei acompaniate, a polifoniei de omofonii, a monodiei de eterofonii etc. Timpul s-a dovedit a fi în muzica savantă pe cât de priceput, pe atât de şiret.

5. Povestea despre complexitate şi sintetism nu are însă acoperire în realitatea axiologică şi nici în debitul de eternitate al unei muzici, gradul de simplitate al categoriilor sintactice nefiind proporţional cu gradul lor intrinsec de desăvârşire ori de oportunitate.

6. Monodia, de pildă, în calitatea ei de structură temporală monovocală, nu este cu nimic mai prejos, din punct de vedere al complexităţii, şi nici nu poate fi aprioric inferioară sub aspect valoric, faţă de, să zicem, polifonie sau eterofonie, ambele fiind structuri temporale plurivocale.

7. E-adevărat că muzicile arhaice ori cele antice se consumă preponderent în perimetrul monodiei şi că, treptat, sintaxele multivocale s-au impus definitiv în cercul din ce în ce mai deschis (şi mai spart) al muzicii culte, ajungându-se la acele fenomene sonore complexe în care anevoie pot fi decelate polifonia de eterofonie ori omofonia de polifonie, dar acest parcurs nu exprimă decât în chip generic un vector al cărui sens este de la simplu la complex şi nicidecum o evoluţie a artei sunetelor în plan axiologic.

8. „Datorită imperfecţiunii naturii umane, mărturisea cândva Igor Stravinski, suntem supuşi trecerii timpului, categoriilor de viitor şi trecut, fără a reuşi să realizăm într-adevăr prezentul, să facem deci să se oprească timpul, să stabilim o ordine între lucruri şi înainte de toate o ordine între om şi timp". Ei bine, timpul este cel ce stabileşte în muzica savantă ordinea între el şi om. Timpul muzical îngroapă adesea trecutul şi refuză viitorul, celebrând doar prezentul, clipa.

9. Dar, dacă prezentul aparţine *de facto* timpului, nu înseamnă că automat trecutul şi viitorul sunt *de jure* ale noastre. Trecutul poate că da, fiindcă reprezintă un ideal care din punct de vedere artistic ne aparţine, ne

însoțește și ne marchează. Viitorul însă, nicidecum. El doar ne provoacă, ne ademenește și, în cele din urmă, ne abandonează.

10. Mai mult, viitorul muzicii savante nici nu există; el este doar contemplația transfigurată a prezentului. Un prezent el însuși nebulos, incert și, nu de puține ori, deconcertant.

Dansul consecuțiilor

11. Altfel spus, viitorul a contractat cea mai sublimă dintre muzici. O muzică pe care noi nu o vom putea auzi.

12. Adesea circulă părerea potrivit căreia categoriile sintactice ar fi avut o anume predominanță în funcție de răspândirea geografică a culturilor muzicale tradiționale. În virtutea acestei ipoteze, la o evaluare *grosso-modo,* se manifestă o oarece predilecție a lumilor septentrionale pentru omofonie, o afinitate a celor din zonele temperate pentru monofonie și eterofonie, a celor sudice față de polifonie.

13. Un lucru e cert: dintre toate cele patru categorii de fenomene sonore fundamentale, cea mai recent cercetată și sistematizată a fost eterofonia (de către același Ștefan Niculescu), chiar dacă, la modul practic, ea exista din cele mai vechi timpuri. Să fie oare eterofonia începutul și sfârșitul, răsăritul și apusul, zorile și întunericul muzicii savante ?

14. Iar dacă opinia despre relația dintre preponderența categoriilor sintactice și plasarea lor pe harta geografică a lumilor sonore arhaice și antice este din multe puncte de vedere amendabilă, o anume afiliere a acestor categorii sonore fundamentale la marile perioade ale istoriei muzicii europene poate fi acreditată căci, cel puțin la o primă luare de contact, monodia este solidară Antichității și Evului Mediu, polifonia - Renașterii și Barocului, omofonia - Clasicismului și Romantismului, în timp ce aclimatizarea eterofoniei s-a produs abia în secolul al XX-lea (adică, în plin Modernism). Astăzi, odată cu Post-modernismul, asistăm la o recapitulare a sintaxelor muzicale, la un rezumat de multe ori frivol și ostentativ care, firește, nu va dura la nesfârșit, ci se va finaliza, probabil, fie prin inventarea unei noi (cea de-a cincea) categorii temporale, fie prin împotmolirea în propria-i cenușă sau, Doamne ferește, în neant.

15. Ori poate că din recapitulări și rezumate, din cenușă și neant muzica savantă își va înălța noi catedrale în care să se oficieze ritualuri de regenerare și regăsire.

16. Cu atât mai mult cu cât „regăsirea eterofoniei în lumea modernă și corespondența ei în toate culturile tradiționale ale lumii - așa cum constata pe bună dreptate Ștefan Niculescu - ar putea avea sensul unei ‹întoarceri la

origini›, absolut indispensabilă - în viziunea lui Mircea Eliade - (...) pentru reformularea fundamentală a universului nostru artistic şi pentru ‹începutul› unei noi coexistenţe cu forţele vitale intacte, evident în sensul continuei dezvoltări a artei moderne."

17. Din păcate însă, civilizaţia modernă a muzicii savante a continuat să încingă acel aprig dans al consecuţiilor, tipic fazei subordonării, un balet regal al succesiunilor fulminante. O rotire din ce în ce mai ameţitoare în vâltoarea căreia au intrat şi au ieşit pe rând varii limbaje sonore, graiuri ce au apucat să-şi peroreze, iar în cele din urmă să-şi decline identitatea. Un spectaculos stringendo pentru că, iată, dacă monodia Evului Mediu, bunăoară, a domnit aproape un mileniu, polifonia modală şi vocală redevabilă gândirii orizontale a Ars Antiqua-ei, Ars Novei şi Renaşterii s-a impus vreme de cinci-şase secole, funcţionalitatea tonală hrănită de disponibilităţile gândirii verticale, omofone, predominant instrumentală a Barocului, Clasicismului şi Romantismului a fost răsfăţată timp de aproape trei veacuri, iar eterofonia epocii moderne rezistă doar de câteva decenii, recapitularea promite încă o şi mai accentuată condensare temporală. Însuşi dansul aprig al consecuţiilor nu lasă loc (şi nici timp) „reformulărilor fundamentale", „întoarcerilor la origini".

18. Şi tot din păcate timpul este nu numai un maestru pur şi simplu, ci - vorba lui Berlioz - „acel maestru care îşi omoară discipolii".

Cele cinci ipostaze ale rătăcitorului

1. „Călătoria, spunea Victor Hugo, nu-i decât o ameţeală rapidă. Numai acasă este adevărata fericire". Şi totuşi, nimic nu-i mai rotund, dar şi mai imprevizibil, decât să călătoreşti: pleci, te opreşti, pleci din nou, alergi, gâfâi, stărui la umbra unui pom, plănuind viitoarele trasee, nimeni nu te obstrucţionează, nimic nu te deconcertează, îţi aparţii, eşti liber... E ca atunci când compui, când slobozi sunetele pentru a se aduna în cete de simboluri, înşiruite pe foaia cu portative.

2. Compozitorul e aidoma unui călător. Un voiajor deghizat, parafrazându-l pe Radu Enescu, în pelerin, misionar, explorator, conchistador ori peregrin. Cinci ipostaze ireductibile ale oricărui cutreierător (rătăcitor) care ştie întotdeauna de ce umblă, dar uneori nu şi ceea ce caută.

3. Cinci ipostaze care permit substituiri reciproce, conversii multiple, compenetrabilităţi circumstanţiale, atunci când călătoria oferă un ciorchine de mici suplicii: e prea cald sau prea frig, ţi-e prea foame ori prea sete, eşti

prost îmbrăcat, prost servit, dispui de prea puțini bani și de prea multă osteneală.

4. Compozitorul-pelerin oficiază pe proprietățile boierilor muzicii consacrate. Existența lui este într-un fel bigotă. Aspirațiile-i sunt eminamente de împrumut. Înrobirea eului până la pierderea identității anulează orice filon de modernitate. O modernitate care aparține în mod solemn altuia.

5. Ca o plantă firavă, răsărită și apusă în umbră, o plantă pe care lumina zilei ar orbi-o, iar vârtejul existenței publice ar îngopa-o, pelerinul cochetează frecvent cu anonimatul, fiind tipul de compozitor emblematic al începuturilor creației muzicale savante, când orgoliul auctorial nu-și inaugurase încă prodigioasa lui carieră.

Liniile strâmbe ale caricaturii

6. Compozitorul-misionar, dimpotrivă, suferă de inflația eului. La fel de credincios ca și pelerinul, fie că perorează ideile altora, preluate însă după chipul și asemănarea sa, fie că-și declamă propriile-i gânduri, el se erijează de cele mai multe ori în șef de școală, sărbătorind, cu fiecare ocazie, racolarea câte unui prozelit. Originalitatea lui e dictatorială, sacrosanctă. Orgoliul lui, cu cât este mai adânc, cu atât mai harnic rodește, ca unul dintre acei acizi ce curăță rana, devorând totodată țesuturile, ori ca acea insolență a vanității îmbrăcată în haine de sărbătoare.

7. Oglindă prea apropiată în care nu se vede decât pe sine, misionarul a ocupat cele mai multe dintre fotoliile de protocol ale muzicii savante, de la cele concesionate lui Leoninus și Perotinus, până la cele oferite unui Mahler ori Ravel.

8. Compozitorul-explorator este mânat de un singur gând, de o unică idee. El caută anume ceva: un timbru nou, o nouă formă de relief sonor, o nouă exprimare semiografică. Originalitatea (ca și modernitatea lui) este autotelică, consubstanțială.

9. Cel mai popular dintre toți compozitorii-călători ai veacului al XX-lea (în special din a doua lui jumătate) a fost, probabil, exploratorul, cel care a defrișat doar câte o parcelă din marea junglă fierbinte a muzicii culte. Compozitorul-explorator a străbătut un teritoriu totuși limitat, cu mijloace dintre cele mai parcimonioase, oricât au fost ele de sofisticate. Aplecarea asiduă asupra aceloraşi obiecte sau evenimente sonore a dus, inevitabil, la individualizarea extremă, la atrofierea imaginii de ansamblu. Astfel s-au aciuit exagerările și, implicit, s-au infiltrat aspectele caricaturale. (Ștefan I.

Nenițescu chiar apreciază că multe dintre curentele moderne sunt caricaturi).

10. Compozitorul-conchistador urmăreşte anexarea unor noi teritorii unde să-şi impună legea, obiceiurile, cultura lui („civilizarea" muzicilor extraeuropene, bunăoară, după canoanele muzicii culte). Uneori însă, conchistadorul este el însuşi contaminat de specificul teritoriilor administrate (oralizarea, aleatorizarea şi orientalizarea muzicii savante europene). Atât metropola, cât şi coloniile suferă astfel un proces de hibridizare, modernitatea conchistadorului fiind, în acest caz, interferențială, cosmopolită.

11. De la impresionişti încoace, compozitorul-conchistador s-a agitat constant, aducând de peste mări şi țări inflexiuni cu iz de mirodenii care au condimentat meniurile sonore servite de creatorii europeni get-beget.

12. Compozitorul-peregrin funcționează ca un bumerang cu acțiune lentă: odată atinsă ținta, se întoarce acasă; în peregrinările sale, fiecare eveniment constituie o țintă virtuală; e avid după impresii pe care le adună din toate muzicile întâlnite pe drum şi pe care le stochează întru posibile fructificări ulterioare. Modernitatea lui este, prin urmare, analiză şi sinteză.

13. Postmodernismul a legitimat figura compozitorului-peregrin, descătuşându-i apetența totalizatoare, globalizatoare. Liniile strâmbe ale caricaturii schițată de explorator s-au mai îndreptat: la început un crochiu, apoi o pictură şi, de ce nu, o frescă.

Zodia cameleonului

14. Toți aceşti călători sunt, în fond, nişte music-trotteri, ce au bătătorit în lung şi în lat drumurile muzicii savante, marcând traseele numeroşilor turişti, cu alte cuvinte, ale publicului meloman.

15. Prezența lor în istoria muzicii a permis fenomenului sonor să se nască şi să sucombe în fiecare clipă, dar şi să suporte o întreagă suită de dispariții insurmontabile, de intrări şi ieşiri pe o poartă pe unde se părăseşte realitatea pentru a pătrunde într-o existență neexplorată care seamănă a vis. Intrări şi ieşiri prin care orice creator şi-a exercitat dreptul la geniu, la imaginațiile lui mai mult sau mai puțin bizare, la magnificele ori, dimpotrivă, insignifiantele lui extravaganțe.

16. Nu e musai ca un compozitor să fie exclusiv pelerin, misionar, explorator, conchistador sau peregrin. Din contră, practica muzicală, cel puțin a ultimului secol, a promovat şi proliferat, cu preponderență, specia creatorului cameleonic, în stare să gliseze amiabil pe parcursul existenței sale componistice de la o ipostază la alta a călătorului.

17. Aceasta chiar dacă istoria muzicii savante a afişat o consecuţie de modele (sau de mode) ale compozitorului-voiajor, modele (sau mode) care au purtat în sine necesitatea de a le urma, precum şi imanenţa despotică şi capricioasă ce trăieşte din schimbare şi se hrăneşte cu noutăţi.

18. La început a fost modelul (sau moda) compozitorului-pelerin. A urmat cea a compozitorului-misionar. Apoi a exploratorului. Pentru ca ultimile doua modele (mode) să se identifice întru totul cu ipostazele compozitorului-conchistador, respectiv a compozitorului-peregrin.

19. Şi nu neapărat că ceva a fost foarte rău, de vreme ce aceste modele (mode) s-au schimbat de-a lungul scurgerii fenomenului muzical cult, ci că poate un căpcăun vorace, furişat în măruntaiele fiinţei sonore savante, a înghiţit mereu tot ceea ce era vechi, uzat ori că muzica însăşi e ca o fiică a cărei mamă nu vrea ori, pur şi simplu, nu poate să-i supravieţuiască.

20. A visa înseamnă a crea. A crea este o dorinţă ca o chemare. Chemarea deschide drumul călătorului ce-şi urmează himera. Să construieşti o himeră înseamnă să provoci realitatea. Să parcurgi toate cele cinci ipostaze ale compozitorului-călător înseamnă, în definitiv, să provoci sfârşitul. Marea călătorie a creatorului de muzică savantă se apropie, iată, de final.

Feţele imposturii

1. Noua muzică savantă, consecutiv ori simultan, instantaneu sau nemijlocit, în diverse grade de plenitudine ori de defectivitate, exhibă varii nuanţe de vulgaritate, trivialitate, grobianism şi chiar mârlănie.

2. Vulgaritatea este o erupţie publică a metabolismului actului de creaţie, un metabolism altminteri fundamental şi esenţial discret, intim, strict delimitat şi atent codificat (refulat, ocultat etc). El ajunge să funcţioneze la modul vulgar doar atunci când pătrunde prin efracţie în epiderma operei muzicale sau când este lăsat să vorbească liber, incontinent, ceea ce este nepotrivit cu caracterul lui secret, cultura interiorităţii gestului creator putând fi, în definitiv, riscantă, chiar periculoasă şi, în orice caz, contra-productivă.

3. Vulgaritatea extinsă, adâncită devine trivialitate, miza fiind exprimarea de sine, largă, imediată, necontrolată, nesupravegheată, privită ca o funcţie organică, dar care, în fond, reprezintă un stigmat anorganic, ce trebuie marginalizat, ţinut la respect.

4. Mai este şi grobianismul suveran care, în absenţa manierei şi a etichetei, ajunge să fie dependent de un comportament deviat şi deviant, jerba unui suprem dispreţ. Dispreţ faţă de valorile trecute, prezente şi

viitoare, față de canoanele de ieri, de azi, din totdeauna. Nu simptomul relaxării, dezinhibării, permisivității, democratizării conduitei creatoare, ci sindromul exprimării personale cu orice preț, al unui cult abuziv pentru corporalitate și personalitate. Nu o sporire metonimică a propriului eu, ci o gonflare artificială, egolatră a voinței auctoriale.

5. Mârlănia constituie o achiziție relativ recentă a muzicii culte. E ca o glumă necuviincioasă spusă direct, fără ocolișuri, din lipsă de politețe. Mârlănia - ca și sora ei, mojicia - provine din absența unui spirit cultivat. Dacă vulgaritatea demască o hiper-prezență, aceea a exhibării în alai de paradă a propriilor tehnologii ori subterfugii, mârlănia este consecința unei hiper-absențe, aceea a unui proiect adecvat.

6. Vulgaritatea și grobianismul reamintesc benign natura de care muzica savantă încearcă să se desprindă, în vreme ce trivialitatea și mârlănia sunt testimonii ale unei pervertiri la nivelul conștiinței și caracterului persoanei identificate cu expeditorul, dar și ale unei absolute desconsiderări față de entitatea abstractă a destinatarului (recte, a publicului). Primele două sunt defensive, complinind, într-un anume fel, realitatea muzicii actuale; ultimile două sunt, dimpotrivă, agresive, corodând această realitate.

7. Ca și frumusețea lipsită de expresie, compozitorul vulgar, trivial, grobian ori mârlan se află pe teritoriul imposturii, e-adevărat, dincolo de cazul clasic în care un neica-nimeni, abia ieșit din găuace, se crede mare creator, cocoțându-se pe coloanele înălțate de mentorii săi, pe care îi pălmuiește cu voluptate și îi trage în jos de picioare cu râvnă, pentru a le lua locul.

8. Cu toții sunt, la urma urmei, compozitori de paie, ce pot oricând lua lesne foc.

Îmbuibare, indigestie, anemie, dispariție

1. Tot mai marginalizați, mai ostracizați compozitorii seamănă din ce în ce mai mult cu niște tăciuni care scot mult fum, fără să încălzească și fără să lumineze. În plus, izolarea și abandonarea lor de către cetate au dezlănțuit ambiții și orgolii precum moartea ce vrea să pună gheara peste tot.

2. Așa se face că, etalându-și copios ambițiile și orgoliile, majoritatea compozitorilor de azi se visează în culmea puterii și a grațiilor contemporanilor, dar în realitate se târăsc prin noroiul servilismului searbăd ori al uitării quasi-totale.

3. Aproape că nu mai există creator de muzică savantă care, oricât de nepăsător, oricât de aparent dezinteresat ar părea, să nu își deconspire vanitatea și să nu se inflameze în clipa când își vede amenințată poziția, reputația: atât de adâncă îi pare rana făcută amorului propriu.

4. Ambițioșilor le place actualitatea. Uitați-vă la compozitorii contemporani: cu cât sunt mai implicați în aspectul prospectiv, experimemntal al limbajului muzical, cu atât mai grele le sunt suspiciunile și mai sensibile orgoliile. Fapta docilității, a încartiruirii se prescrie, dar ideea cutezanței nu se iartă cu una, cu două.

5. Se spune că familia și prietenii nu pot judeca un creator. Dar dacă opera acestuia circulă doar în arealul rudelor și al amicilor?

6. Egoismul compozitorului a ajuns să fie ca mersul pe unele terenuri accidentate, care te lasă să ghicești, după felul cum răsună pașii, dacă traversezi lespezi de piatră sau de lemn, dacă alergi peste plenitudini sau văgăuni. Chiar ajuns sub florile politeții, egoismul vuiește, dur în contact cu semenii.

7. Compozitorii, se știe, sunt mai mult sau mai puțin ranchiunoși. Numai că cei virtuoși transformă invidia în competiție, pentru ca cei meschini să o convertească în vrăjmășie.

8. În definitiv invidia reciprocă a compozitorilor nu are în zilele noastre nicidecum un suport real, întrucât aproape nici unul dintre acești creatori nu duce o existență atât de tihnită și de apreciată pe cât ar trebui să i-o aloce invidioșii.

9. Speranțe înșelate, succese ratate, pretenții lezate, talente neîmplinite, aspirații amânate - iată mostre de cazuistică a geloziei compozitorului contemporan.

10. Nici chiar mai tinerii creatori nu au purces la schimbarea macazului. Dimpotrivă, ei au aflat rapid cât de profitabil este să pozezi în victimă când, de fapt, te simți gâde.

11. Aceasta și pentru că în ultimul timp compozitorii se îndoiesc din ce în ce mai puțin. Le e teamă, probabil, că îndoiala aduce a neputință. Ori poate că o clipă de cumpănă face cât o veșnicie de frustrare. Așa se întâmplă când te apropii de sfârșit: începi să te îmbeți tot mai tare de încrederea în ceea ce ai făcut și să te codești tot mai slab de ceea ce mai ai de întreprins.

12. Singur, compozitorul de geniu (sau, mă rog, de excepție) își ascunde mândria. Mediocrul și-o flutură. Și unul, și altul însă au ajuns să înțeleagă anevoie epoca în care trăiesc.

13. Fie că doresc să se impună în fața confraților ori să dispună de întregul răsfăț al publicului, fie că încearcă să-și controleze precaritățile ori să-și dreseze orgolioasele viziuni, dorința lor de dominare este, cu

siguranță, inferioară pretențiilor pe care le vehiculează. Cu toate acestea doar mediocrii se gândesc la onoruri. Or, numai mila şi indolența înalță mediocritatea, după cum invidia şi emfaza îngroapă talentul.

14. Şi poate că meschinăria este forma tipică de exprimare a compozitorului contemporan, iar inducerea în eroare un mijloc la îndemână de a ieşi din încurcătură şi de a accesa notorietatea, de a cărei sete poate să se astâmpere fie prin cruzime sau prin caritate, fie prin persecuții, sau printr-o filantropie ostentativă, de fiecare dată însă prin piruete despotice. Sufletele meschine agrează pornirile arbitrare şi preferențiale, aşa cum sufletele generoase sunt predispuse la fapte concrete şi nepărtinitoare.

15. Sâcâielile perfide, pretențiile nesăbuite, bănuieile intrigante, clevetirile fățarnice împovărează retoric viețile compozitorilor, vieți din care au dispărut, misterios, noblețea, altruismul şi culanța, şi în care s-au instaurat din ce în ce mai țanțoş lăcomia, intransigența şi grandilocvența.

16. Mulți compozitori "descurcăreți" îşi pun nevolnicia la adăpost grație obrăzniciei. Dacă îi iei din scurt ori îi repezi puțin, vor păți ceva asemănător cu ceea ce se întâmplă balonului împuns cu acul. Iar dacă ar avea măcar instinctul animalelor sălbatice, odată înțepați, nu s-ar mai reîntoarce la "descurcăreala" şi neputința lor originare.

17. Din nefericire s-au dus acele timpuri când din bună-cuviință compozitorii tăceau în privința a ceea ce nu ştiau şi din iscusință erau reținuți în ceea ce spuneau.

18. Mai nou, compozitorii râvnesc la tot ceea ce văd. Aidoma lăcustelor, nu cruță nimic. Nici autenticitatea mesajului, nici acuratețea stilului. În schimb se îmbuibă cu *deja-vu*-uri (post-moderniste?) ori, dimpotrivă, cu experiențe şocante, ne mai pomenite (moderniste?), care suspendă frecvent decența, discreția, la urma urmei, bunul-gust. Or, îmbuibarea duce inevitabil la indigestie, indigestia la anemie şi anemia la dispariție.

19. Istoria muzicii savante este şi istoria congestionării conştiinței de compozitor, care nu s-ar fi căzut să însemne altceva decât un fel de intuiție a geometriei secrete ce duce la ordine şi măsură în creație. Când însă derapează, iar congestionarea duce la conştientizarea în exces a condiției de compozitor, trebuie că nu mai există scăpare. Aşa se face că tumefierea progresivă a spiritului creator a făcut din compozitorul contemporan o reptilă cu sânge rece, pe care o înregistrăm mai mult după caracteristicile speciei şi mai puțin după visele şi gândurile ce o stăpânesc.

20. Pe de altă parte, sfârşitul de ciclu ne livrează tot mai abitir tipul compozitorului care, la fel ca şi limbile unui orologiu, indică ora exactă, fără însă a ne lămuri dacă afară este zi sau noapte, dacă e frig sau cald. Cu

cât marcarea timpului este mai precisă, cu atât aprecierea vremii este mai relativă. Cu cât compozitorul suie mai sus pe panta certitudinilor abstracte, cu atât coboară mai jos pe rampa ezitărilor concrete.

21. Priviți paloarea celor mai multe dintre noile muzici! E ca şi cum am inventaria lumina cea albă a morții ori cum marea muzică a veacurilor trecute ar cuprinde în veşminte de doliu muzica de astăzi. O umbră aruncată de compozitorii plecați în altă lume asupra celor rămaşi încă printre noi.

Deriva lui homo-musicus

1. În teribilul ei sprint istoria muzicii savante a inspirat pe ultimii metri *tot mai mult parfumul teoretizărilor şi a expirat copios sonorități a* căror analiză procură apreciabile satisfacții intelectuale, dar lasă un gust amar atunci când le asculți.

2. Pulverizarea stilistică din arta muzicală a ultimului veac este consecința caracterului heraclitic al culturii de tip european, o cultură deschisă, extravertită, bazată excesiv pe negare şi pe re-construcție.

3. Compozitorul modern vizează revoluția cu orice preț. Invenția debordează stilul. Construcția devansează mesajul. Rămâne întrebarea dacă este sau nu benefică revoluția în istoria muzicii? Reglează ea metabolismul acesteia? Stravinski, bunăoară, este sceptic: "arta se dovedeşte, prin esența ei, constructivă. Revoluția implică o ruptură de echilibru. Cine spune revoluție, zice haos provizoriu. Însă arta este contrariul haosului. Ea nu se lasă în voia haosului, fără să se vadă de îndată amenințată în operele ei vii, în însăşi existența ei". Unde mai pui că relația dintre originalitate şi revoluție este, probabil, una cvasi-osmotică: poți fi original fără a fi revoluționar (cazul tipic al compozitorului postmodern) şi invers, poți fi revoluționar fără a fi original (ipostază frecventă pentru compozitorul modern), această din urmă situație zăpăcind, nu de puține ori, muzica savantă, ne mai oferind putința de a se reveni la făgaşul normal.

4. Prea a devenit estetizantă, spectaculară ori agrementală muzica savantă. Să ne gândim că arta sunetelor era odată funciarmente legată de descoperirea, împărtăşirea şi consumarea evenimentelor fundamentale ale existenței umane, pentru ca în prezent binele muzicii să se confunde prea adesea cu excesele sentimentaliste, cu edulcorările ori chemările lacrimogene ale atitudinilor neoromantice şi postmoderne. Ca să nu mai vorbim de aşa-zisa muzică de divertisment crescută la umbra unui Eros din ce în ce mai agresiv şi mai impudic.

5. Asfințitul muzicii savante favorizează atrofierea talentului și virtualizează impostura, diminuează aportul inteligenței și convoacă emergența facilului, slăbește rolul instinctului și întărește contribuția epigonismului, impune absența vocației și actualizează prezența snobismului.

6. Vecinătatea sfârșitului acutizează dispariția muzicianului total, în egală măsură eminent interpret și creator și, în replică, cronicizează hiperspecializarea ce duce la o defalcare categorică între compozitor și restitutor, totodată la abdicarea de la semnificațiile originare ale lui *homo-musicus*.

7. Primordialitatea urechii a fost demolată sistematic pe parcursul ultimului secol grație unor tentative (de multe ori reușite) de deturnare, erodare sau relativizare a intuiției auditive prin imixtiuni senzoriale extra-auditive sau intelectiv-speculative afirmate de experiențe componistice mai mult sau mai puțin falimentare.

8. În fața sfârșitului de ciclu, muzica savantă se prezintă ca o sumă de arhipelaguri sonore, alcătuite dintr-o sumedenie de insulițe, în care, pomenindu-l pe Spinoza, "fiecare poate să gândească ce vrea și să spună ce gândește".

9. Într-un anume sens fenomenal muzica savantă nu și-a curmat cursul niciodată. Nu s-au produs hiatusuri sau intervale care să o reducă la tăcere. Au existat, desigur, perioade mai liniștite (rectilinii) și perioade mai agitate (zigzagate ori oblice), dar fundamentală s-a dovedit a fi continuitatea, devenirea limbajului muzical și, dintr-o largă perspectivă, abundența și imensa ei diversitate. O diversitate ca cea a imaginilor posibile developate de traiectoria unui glonț care, odată plecat de pe țeava puștii, nu mai poate fi oprit până când își atinge ținta.

10. De-a lungul istoriei muzicii, compozitorii au fost din ce în ce mai puțin atenți la circumstanțe și la conjuncturi: înainte de a compune au omis tot mai temeinic să se întrebe pentru cine, pentru ce și de ce o fac. Este motivul datorită căruia operele lor și-au risipit, vorba lui Paul Valery, cele două coordonate antice ale perfecțiunii: "răgazul să se maturizeze și intenția să dureze".

11. Muzicile savante au fost frecvent tratate ca niște obiecte de unică folosință, supuse perisabilității: adevărate cutii de conserve care, odată consumate (interpretate), sunt debarasate sau, în cel mai fericit caz, stocate, oricum, abandonate și uitate. Or, uitarea este moartea tuturor lucrurilor. Inclusiv a muzicii.

12. Muzica savantă comportă destule neajunsuri: boala ei incurabilă este uitarea, nefericirea ei profundă este intelectualizarea, irosirea ei iremediabilă este răspândirea printre cei săraci cu duhul și cu instrucția, iar

cel mai mare cusur este acela că nu ajunge aproape niciodată la timp şi acolo unde trebuie.

13. Cândva etosul muzical dădea seama de starea compozitorului de la ora H, ora creaţiei. Odată cu serialismul (şi apoi cu tehnologiile aşa-numite constructiviste) a apărut falsul etos, cel care transmite fie în alb-negru (şi fără sonor), fie în infra-roşu (şi cu paraziţi), imagini de la locul oficierii actului de creaţie, fiind deci irelevant pentru propagarea *cine-verite* a unei autentice stări de graţie. Falsul etos a pus cu timpul între paranteze nevoia de muzică şi însăşi existenţa acesteia.

14. Recrudescenţa zgomotelor şi asedierea laboratoarelor electroacustice nu demască altceva decât dictatura culorii care i-a ameţit pe mulţi dintre creatorii ultimilor decenii. În vârtejul ei s-au prins mare parte din aventurile stilistice post-dodecafoniste. Dar culoarea în muzică nu este numai privilegiul zgomotelor sublimate şi al frecvenţelor electronizate. Sunetul timbrat sau detimbrat beneficiază de asemenea de clauza culorii imanente. Nu tehnica ori limbajul zgomotului (concretului) şi sintetizatorului, ci orientarea frustă ori rafinată (sofisticată) către culoare. Nu strategia înălţimilor şi a duratelor, ci plonjarea în abisul timbralităţii, propensiunea pentru cutele cele mai mărunte de pe anvelopa sunetului. Din păcate însă mulţi compozitori au fost înghiţiţi de acest abis coloristic ori au rămas cusuţi în aceste cute cromatice, fiind condamnaţi la grea recluziune. Iar muzica lor la asfixiere.

15. Incontestabil timpul s-a comprimat în aşa măsură încât, poate de frică, poate din inconştienţă, pentru a nu fi ajunşi din urmă, urmăriţi sau imitaţi (?), compozitorii au lansat mode una după alta, în serie, aproape instantaneu. O acută proliferare (dar şi prolixitate) care ne îndeamnă, pe bună dreptate, să ne considerăm beneficiarii unei mode a modelor, ca cea mai ridiculă şi ruinătoare dintre toate vanităţile, dar şi ca tradiţie de moment ce poartă în sine necesitatea extincţiei.

16. Orice nouă creaţie se cade a fi întâmpinată şi direcţionată, iar atari întreprinderi nu se pot înfăptui decât sub semnul autorităţii depline, al magnitudinii unei personalităţi critice. Numai că acest tip de personalitate este pe cale de dispariţie, aşa cum se arată a fi şi necesitatea ca o nouă creaţie de muzică savantă să aibă parte de întâmpinare şi direcţionare.

17. Dacă privim cu atenţie în ograda muzicii savante vom observa cum compozitorii sunt priviţi constant ca nişte indivizi inutili sau vetuşti şi, în orice caz, nevrednici de atenţie (fie această atenţie ispăşire ori, dimpotrivă, cinstire). Or, absenţa ispăşirilor şi a cinstirilor într-o colectivitate are toate şansele să dezvolte ambiţii deşarte, stele căzătoare sau flori de plastic. Şi, bineînţeles, acea colectivitate nu numai că nu reprezintă o pildă, dar nici nu va fi băgată în seamă, fiind nevrednică de atenţie.

18. Tot mai stăruitor am senzația că în muzica savantă totul a fost spus. Probabil şi pentru că ultimile zbateri ale post-modernismului - transavangarda şi globalismul - se hrănesc din resturile tuturor avangardelor, iar aceste resturi se vor epuiza şi ele nu peste multă vreme. Transavangarda însăşi va deveni un rest. Şi tot aşa până când resturile vor fi atât de mărunte şi de insignifiante încât se va uita cu desăvârşire cât de consistentă şi de generoasă a fost suma inițială.

Potrivirea formei înțelegere cearcă

1 Şi-a edificat muzica savantă a ultimelor decenii formele-i specifice? S-a întrupat ea oare în configurații, siluete, profiluri ori în tipare, modele, calapoade, şabloane lăuntrice, proprii, în stare să le articuleze şi să le motiveze sintagmatic?

2. Exceptând câteva răzlețe preocupări de edificare a unor structuri formale solidare acelor categorii sintactice recuperate, revigorate, emancipate (de pildă, cazul notoriu al eterofoniei, căreia Ştefan Niculescu i-a conferit posibile contururi arhitectonice imanente: heteromorphia, formantul, sincronia), aventura muzicii savante contemporane s-a rezumat la defrişarea unor zone ale insolitului acustic predilect în ordinea timbralității, a anvelopelor sonore, escamotând adoptarea unor scheme formale intrinseci şi favorizând astfel adaptarea unor entități arhitecturale extrinseci prin delapidarea şi deturnarea formelor consacrate şi datate.

3. Muzicile spectrale, chiar cele seriale, ca să nu mai vorbim de creațiile concrete ori conceptuale au mizat pe un centru de interes substanțial şi nu pe unul formal, fiind distilate şi re-întocmite organizări frecvențiale, raporturi de durate, intensități, moduri de atac, direcționări de obiecte şi evenimente sonore, adaosuri de bruioane ideatice, în acelaşi timp însă nefiind întemeiate noi perspective arhitectonice, capabile să susțină galeriile şi abatajele ivite din succesivele şi obsedantele excavări ale materiei muzicale.

4. Muzica spectrală (sau acustică), a armonicelor naturale - prin relevarea şi revelarea intimității sunetului, al microcosmosului acestuia, în fața căruia compozitorul nu poate decât să observe şi eventual, în cazurile cele mai fericite, să discearnă - se situează în zodia naturismului, opus umanismului ce îşi pune pecetea pe orânduirile tonale, seriale şi modale-artificiale.

5. Lumea armonicelor, livrată fie în dispoziții imprevizibile, fie după modele selectiv-elective, este decantată, sistematizată, când domesticită grație unor tratamente de temperatizare, când lăsată în sălbăticia ei

arhetipală, uneori elaborată în baza unor norme logico-matematice, alteori eliberată prin intermediul unor procese acusmatice, dar aproape niciodată configurată temporal în structuri arhitectonice autonome şi autotrofe, neatârnate faţă de alte structuri formale, bunăoară, ale muzicilor tonale ori modale.

6. La fel şi serialismul care, prin caracterul lui antropic, manufacturier, este expresia umanismului, ca de altfel şi tonalismul functional, de la care, exceptând ofertele lui Anton Webern, de tipul variaţiunilor de structură (alcătuiri condensate şi stilizate), a preluat, discriminatoriu şi discreţionar, cortegiul de forme şi genuri ticluit de zbenguiala gamelor şi arpegiilor.

7. Dar poate că absenţa unor genuri şi forme tipice vine şi din eludarea acelui soi de bipolaritate (*coincidentia oppositorum*) ce asigură unitatea contrariilor, indeterminarea, dar şi rezolvarea acestora, precum şi dreptul la existenţă al contrastului în planul etosului prin pendularea continuă între termenii aceluiaşi binom. Fie că s-au numit diatonic şi cromatic (în sistemul modal), fie major şi minor (în sistemul tonal), cei doi poli nu pot fi localizaţi, oricât ne-am strădui, în organizările spaţiale propuse de sistemele serial şi acustic, a căror dramă este alimentată de monopolaritatea, de non-magnetismul lor, iar pe cale de consecinţă, de incapacitatea de a-şi făuri forme particulare, caracteristice.

8. Articularea contrariilor, a focarelor de etos şi dialectică sonoră sporeşte credibilitatea şi viabilitatea oricărui sistem de organizare *hors-temps*, obligând sintaxa muzicală să se coaguleze în genuri şi forme proprii, imanente.

9. Concretismul muzical ataşat perceptibilităţii palpabile, vizibile, senzoriale a fenomenelor şi proceselor sonore, opus categoric abstractului ideatic, a acordat prioritate pre-lucrării concrete a sunetelor şi zgomotelor cu o aparatură electroacustică din ce în ce mai performantă, dar a lăsat la urmă lucrările teoretice principiale din domeniul arhitecturii muzicale.

10. Lipsa unor atare preocupări şi prospecţiuni, coroborată cu sprintena ameliorare şi debordare a mijloacelor de reproducere mecanică ori de generare a unor sonorităţi inedite, a provocat eşuarea şi dizolvarea muzicii concrete în muzica electronică sau, mai nou, în cea asistată de calculator.

11. Or, muzica electronică, dincolo de generozitatea cu care livrează compozitorilor un arsenal uriaş de aplicaţii frecvenţiale, ritmice, dinamice ori coloristice, nu izbuteşte încă să furnizeze şi formele aferente, mulţumindu-se să utilizeze şi să transfere alcătuiri formale aflate în proprietatea muzicii tonale a veacurilor XVIII-XIX.

12. Substituirea dominantei beletristice, narative, ce a guvernat muzicile pure, programatice sau purtătoare de text, cu o dominantă

eseistică, discursivă, a generat categoria muzicilor aşa-zise conceptuale în care decisivă este ambiţia autorului de a edifica o operă sonoră proptită de un concept autonom şi, prin urmare, de a acoperi şi de a umple acest concept cu substanţă sonoră, şi nu voinţa de a ancora alcătuiri formale heterotrofe, aflate în simbioză atât cu substanţa cât şi cu respectivul concept.

13. Compozitorul legiferează conceptualismul sonor atunci când ideea unui opus sechestrează realizarea propriu-zisă, mijloacele de exprimare confiscând însuşi mesajul artistic. Fenomenul muzical conceptual vizează astfel fixarea creatorului în concepţia, în ideea operei, fiind efectul propunerilor estetice ale unei civilizaţii care, vorba lui Gheorghe Crăciun, „a pierdut sensul vieţii şi începe să fie tot mai mult obsedată de sensul în sine".

14. Compoziţia conceptuală şi-a imaginat, timid, e-adevărat, o serie de proiecţii formale corespunzătoare tipului ideatic tranşant, abstract al acestei muzici ce slugăreşte cu umilinţă ideea.

15. Conceptualismul grafic, bunăoară, în care compozitorul îşi afirmă ideea prin intermediul unui graf, a avut tentaţia unor forme libere, aleatoare, care să exprime ambiguitatea şi nebulozitatea conţinutului sonor. De aici şi până la *musique à voir* nu mai era decât un singur pas, îndrăznit, de altfel, de Robert Moran, iar apoi de un Dieter Schnebel, Silvano Bussotti sau Anestis Logothetis.

16. Conceptualismul textual, validat de un limbaj noţional sub înfăţişarea letrismului sonor, este şi mai aproape de oralitate, adică de gradul zero al controlului temporal, întâmplările muzicale din specia *text-composition* fiind absolut indiferente la presiunile oricărui fel de structuri formale induse, aşa cum se întâmplă, de exemplu, în unele creaţii semnate de Hans Helms ori Karlheinz Stockhausen în anii 60 ai secolului al XX-lea.

17. Conceptualismul formal, în care compozitorul îşi enunţă sintagma sonoră printr-o formulă (ecuaţie) logico-matematică, pariază pe o schemă abstractă (ceea ce înseamnă, în fond, o adorare mai mult sau mai puţin motivată a formulei), schemă ce poate încorpora şi coduri ale unei posibile forme muzicale ca, de pildă, în anumite muzici semnate de Haubenstock-Ramati sau Javier Darias.

18. Conceptualismul schematic se deosebeşte de cel formal prin abdicarea de la acea frică informală de care vorbea Germano Celant şi plonjarea în sistematica aristotelică, de nuanţă, evident, materialistă, conform căreia forma aproximează ideea operei, motiv pentru care acest tip de conceptualism a oferit de la bun început eboşa unor configuraţii formale, astfel încât un opus era constrâns să pornească de la o matriţă generatoare ce poate declanşa eventualitatea unui set de cazuri particulare,

concentrice la schema de bază, originară. Este cazul muzicilor aşa-numite deschise, exersate la noi, printre alţii, de Ştefan Niculescu ori Octavian Nemescu.

19. Cu toate aceste răsaduri plantate de muzicile conceptuale în grădina alcătuirilor formale, nu s-a ajuns la acele proiecte sonore a căror arhitecturi să se revendice din seva întreprinderilor cu caracter public, general, ci doar din combustia prestărilor private, locale.

20. Ca, de altfel, şi a celorlalte direcţii post-moderne, de la neo-expresionism şi minimalism până la acusmatism şi globalism în care fericirea substanţei sonore nu constă în expresia unei extreme plasticităţi ori nu survine din finalizarea acţiunii prin care materia muzicală este ridicată la condiţia existenţei depline, ci se identifică predilect cu acea stare de beatitudine imprimată de dezmăţul fără precedent al tehnologiilor componistice.

21. Trupul muzicii savante este, aşadar, amputat, manifestarea exterioară a proiectului componistic, precum şi aparenţa sensibilă a unei idei sonore fiinţând preponderent latent, nemanifest, prin plasarea din punct de vedere ontologic într-o subzistenţă conotativ virtuală şi nu actuală.

22. Forma muzicală nu mai constituie în epoca post-modernă o urmă (ori o dâră) a fondului sonor sau, parafrazându-l pe Bergson, un instantaneu luat unei tranziţii şi nici un compromis între ceea ce se poate spune şi ceea ce doar se subînţelege, ci a ajuns să fie, în cazurile cele mai inspirate, ceea ce se pune în scenă, un fel de tentativă de ritual ori de joc ale cărui reguli sunt convenite amical, dar şi superficial, deopotrivă de compozitori şi interpreţi.

23. Creaţia muzicală pare că a uitat povaţa lui Dimitrie Cantemir: „a lucrurilor ştiinţă nu din părere, ci chiar din arătare se naşte, care după materia ce are, potrivirea formei înţelegerii cearcă".

24. Iar ceea ce ni se pare cel mai îngrijorător este faptul că de la forma fără fond din anumite muzici structuraliste, de pildă, s-a ajuns, iată, la fondul fără forme din nu puţine creaţii sonore avangardiste şi post-avangardiste. Or, dacă slăbirea fondului reclamă emergenţa, speranţa şi cutezanţa, precaritatea formei ispiteşte evanescenţa, deruta şi resemnarea.

Râul e dulce până când ajunge la mare

1. O tihnită şi metodică deambulare prin istoria muzicii şi-ar putea găsi, la un moment dat, echivalenţă într-o croazieră la fel de calmă şi chibzuită, cu o navă fluvială pe cursul unei ape de la izvoare până la vărsare.

2. Dacă pe cursul superior al traiectului său diacronic muzica savantă a întemeiat o primă dezlănțuire (cultă, erudită) a sufletului omenesc, iar pe cursul mijlociu a oferit extraordinare forme şi proiecte, laolaltă cu sumedenie de aventuri şi avataruri, pe cursul inferior aceeaşi artă a sunetelor a contractat o ultimă înlănțuire (de data aceasta incultă, ignorantă) a trupului uman.

3. Şi cum apa rămâne dulce cât timp râul nu ajunge la mare, tot aşa arta sunetelor se pare că stă să fie blândă, duioasă atâta vreme cât adastă în amontele istoriei sale zbuciumate, departe de locul în care este sortită să devină confluență: deltă, liman, „gură oarbă" sau estuar.

4. Când răsare din adâncul unui sol muzical bogat în minerale şi substanțe organice, un râu estetic sonor are toate şansele să fie fecund, orice sector nezbuciumându-se în zadar: fiecare dă o sămânță de roadă pentru lumea ahtiată după efluvii şi eufonii.

5. Când apune într-un estuar înseamnă că, pe de o parte s-a stins prematur, iar pe de alta că mareele iscate de alte întinderi estetice sunt cu mult mai puternice decât propria lui capacitate de stocare şi implementare.

6. Când izvorăşte din marginea unui lac sau a unei mlaştini tinde să poarte cu el dâre ale acumulărilor stătute, nu de puține ori desuete ori vetuste, întotdeauna însă datate, prenotate, dâre de care nu se va putea descotorosi nici măcar prin revărsarea prea-plinului de debit semantic şi estetic.

7. Când oboseşte şi se isprăveşte într-o deltă sau într-un liman ilustrează capacitatea de a căra şi a depune o apreciabilă cantitate de aluviuni, precum şi tăria lui de a iriga şi întreține o sumă de canale a căror deschidere către un puternic şi constant şelf stilistic certifică virtualitatea de a se întruchipa cândva în sursă şi resursă pentru alte întinderi muzicale, pentru alte forme de relief sonor.

8. Întâmplător sau nu, o vreme aceste râuri izvorau din pământul reavăn, din rodnice roci acvifere şi se epuizau în delte şi limanuri influente. De la un timp (să fie cam un secol), ele sunt debuşate de lacuri ori de bălți mai mult sau mai puțin clocite şi se varsă în estuare cât mai adânci şi reci.

9. Se pot stinge focul cu apa, dragostea cu despărțirea, tristețea cu răbdarea. Focul ce arde noblețea muzicii, dragostea ce animă viața sunetelor, tristețea ce acompaniază suferința cântecului nu vor putea fi stinse însă niciodată.

10. Ce-ar fi fost dacă în curgerea ei prin valea minuțios sculptată, istoria muzicii s-ar fi sprijinit doar pe două maluri: răbdarea şi prudența? Probabil că răbdarea ar fi vestit-o, iar prudența ar fi străjuit-o.

Aproape de vărsare şi decontare

11. Ca şi cum ar bea apă, omul soarbe muzica fără să o cunoască. Altminteri decât apa, muzica are gust, culoare şi aromă. Ea nu este necesară vieţii (ca apa); este însăşi viaţa. Şi, ca oricare viaţă, îmbătrâneşte şi moare.

12. Setea e gelozia apei. Autismul este ura muzicii. Cei morţi de sete nu se sting din pricina vreunei boli. Cei surzi nu suferă atunci când muzica se stinge. Lipsa apei te face să urli. Prezenţa muzicii te face să taci. Şi vezi pe alţii în vis cum beau şi ascultă. Ce este un surd însetat? Un biet om trădat de muzica şi de apa ce curg prin altă parte, departe de el.

13. Istoria muzicii savante a avut mai multe vaduri, descriind o sumă de fluxuri ce s-au epuizat fie în alte şuvoaie (ceea ce, să recunoaştem, impune continuitate), fie într-un lac, mare sau ocean, altfel spus, într-o apă stătută (ceea ce instaurează blocajul, zăgăzuirea). Mai există şi varianta pierderii prin infiltrare în soluri alcătuite din materie permeabilă, soluri deopotrivă aride şi avide (ceea ce presupune eschiva, expectativa).

14. Ca şi în cazul oricărui râu, persistenţa în timp a aceluiaşi traseu al istoriei muzicii, rezultat din concentrarea altor parcursuri stilistice confluente ori din adiţionări de limbaje consubstanţiale, adânceşte treptat cursul, formând mai întâi o albie şi mai apoi, în urma unei evoluţii îndelungate, o vale pe fundul căreia se află albia. Aşa au fost traseele (cursurile) numite generic Renaştere, Baroc, Clasicism, Romantism ş.cl.

15. Orice adâncire a unui itinerariu (traseu) stilistic înseamnă implicit şi coroziunea albiei până la surparea ei iremediabilă. Fiecare matcă are astfel un sfârşit, o apocalipsă.

16. Suprafaţa de pe care se scurg tendinţele şi orientările pentru a se strânge într-un curent ori într-un traseu stilistic formează bazinul său estetic.

17. După caracterul şi particularităţile morfologice ale văilor prin care umblă aceste ape curgătoare ale istoriei muzicii savante se deosebesc: a) râuri de munte şi b) râuri de câmpie.

18. Cele de munte au văi afunde şi versanţi puternic înclinaţi, pante accentuate ale profilului longitudinal şi mari viteze de curgere. În special după avântul romantic apele istoriei muzicii s-au transformat în puhoaie al căror regim s-a caracterizat prin creşteri de nivel îndeosebi în faza de constituire, prin căderi masive pe parcurs ori printr-o anume astâmpărare tributară meandrării excesive pe tronsonul terminal.

19. Dimpotrivă, cele de şes au văi largi, cu un profil longitudinal slab înclinat şi albii generoase, despletite în braţe ca nişte paradigme stilistice. Marile curente şi perioade estetice consacrate de evoluţia fenomenului sonor european, de la muzica gregoriană până la muzica romantică, au

îmbrăcat aspectul unor râuri de câmpie, a căror aluviuni abundente s-au depus în straturi succesive şi pe a căror cursuri s-au transportat mesajele estetice ale unui mileniu şi jumătate de muzică savantă, fiind totodată calea cea mai igienică de colectare şi evacuare a reziduurilor sonore.

20. Admiţând că firul istoriei muzicii savante poate fi asimilat curgerii unui râu, va trebui să concedem că acel fir, ca şi acea curgere, odată şi odată se va termina, va ajunge la un capăt.

21. Iar barca noastră cu care omenirea a străbătut întreaga albie a muzicii savante, de la obârşie, traversând cursurile superior şi mijlociu, până la cel inferior, se află, vrem, nu vrem, aproape de locul de vărsare (şi, de ce nu, de decontare).

La afeliu

1. Muzica savantă se află la afeliu: punctul cel mai îndepărtat de pe orbita interesului general.

2. O orbită care are toate şansele să se transforme în traiect rectiliniu, fără perspectiva periheliului.

3. Este pentru prima (şi ultima?) dată în istoria trimilenară a muzicii savante când asistăm la o evanescenţă irefutabilă şi irefragabilă: fiinţa muzicii culte se estompează treptat până la extincţia definitivă.

4. De la Pitagoras şi Si-Tsin-ul chinezesc, pâna la serialism şi spectralism, muzica savantă a cunoscut consecutiv lumini şi umbre, certitudini şi îndoieli, desfrânări şi mefienţe, împliniri şi rebuturi, acreditări şi recuzări, aclamări şi clacări, biruinţe şi eşecuri, totdeauna scadente, mereu epitropice.

5. Eustatismul muzicii savante a fost întotdeauna influenţat de tectonica şi climatica mediului socio-cultural ori de tropismul şi atropismul spiritului unei epoci, de orizontul unor necesităţi ontologice, gnoseologice sau axiologice.

6. Dominantele spiritului uman - religia, ştiinţa, filosofia şi arta (ireductibile, dar compenetrabile) - au jucat un rol determinant în complianţa şi confianţa muzicii savante, fiind staruri ale unei coproducţii dictată de coeficientul şi pontajul acestor dominante la un moment dat.

Sub şaua religiei, artei şi filosofiei

7. Muzica a stat succesiv sub semnul religiei, artei, filosofiei şi ştiinţei, afirmând în varii aspecte şi ponderi religiozitate, artisticitate, filosoficitate şi ştiinţificitate.

8. Când dominanta s-a identificat spiritului religios (Evul Mediu), muzica savantă a fost canonizată în baza unor reguli ce făceau parte din arsenalul normelor artistice obligatorii ale epocii.

9. Odată instaurată dominanta artistică (Renaşterea), a venit şi vremea muzicii în care - cocoţată pe piedestalul rosturilor omeneşti - arta sunetelor era admirată şi adoptată aidoma unui pasionant obiect de cult.

10. A urmat apoi hegemonia spiritului filosofic (Clasicism, Romantism) care - asemenea alchimiştilor - a transformat muzica savantă într-o substanţă preţioasă, deopotrivă sclipitoare şi speculativă, învestită cu o aură dialectică şi metafizică.

Mlaştina exerciţiilor abstracte

11. În sfârşit, deplasarea centrului de greutate înspre gândirea ştiinţifică şi tehnologică a împins muzica în zona paludoasă a exerciţiilor abstracte, mai mult sau mai puţin perceptibile prin simţuri, solicitând deducţii logice din ce în ce mai inextricabile, mai absconse.

12. Astăzi muzica savantă e mult prea sofisticată ca să mai poată fi capabilă de a comunica direct, instantaneu şi mult prea erudită ca să nu se autoexileze, abstrăgându-se realităţii, oricât de elocventă şi extraordinară ar fi această realitate.

13. Ştiinţifizarea şi tehnicizarea muzicii nu reprezintă un păcat în sine, ci doar favorizează inspirarea aerului poluat de formalizări şi predestinări excesive, în faţa cărora actul prezervării devine nefunciar şi, în orice caz, anacronic.

14. Dincolo de toate acestea, accentele vizuale capătă consistenţă, în timp ce resorturile auditive pierd teren, constituindu-se într-o civilizaţie a urechii ulterioară şi subalternă aceleia a ochiului.

15. Căci ochii nu sunt numai seniorii simţurilor ori cei care pipăie la distanţă, ci şi două pistoale cu care împuşcăm universul, iar uneori chiar propria noastră voinţă. Cu ochii instituim privirea ca o sfoară groasă prin intermediul căreia ne legăm de natura înconjurătoare, în vreme ce doar cu urechea ne urmăm drumul inimii, tălmăcindu-i misterul. Altminteri, ochii defăimează mai tare decât limba. Iar de cele mai multe ori sunt fie o

oglindă concavă, fie una convexă, în care lumea se vede mai mare sau mai mică decât în realitate.

Lanț de sfârșituri

1. Extincția muzicii savante ni se înfățișează ca un lanț de sfârșituri ale cărui verigi încătușează, în cele din urmă sugrumând, câte un aspect al fenomenului sonor, nelăsând loc, se pare, nici unei șanse de surmontare și întremare.

2. Multiplicarea excesivă a limbajului muzical originar a presupus dezvoltarea unei pluralități divergente de lumi și dialecte sonore.

3. Sentimentul apartenenței la un „Eu" colectiv, pregnant în societățile tradiționale, dar și în comunitățile religioase, inoculate cu un sentiment de frică în fața lui Dumnezeu, s-a pulverizat grație mutației de la nivelul sensului comunicării mesajului artistic: inițial un tip de adresare nonspectaculară, discretă și decentă, caracterizată prin absența demarcației, precum și prin prezența amorfismului ce se instaurează între creator și receptor; ulterior o comunicare copios spectaculară, fastuoasă, uneori chiar concupiscentă, ce funcționează la turație maximă în asistența celor doi participanți la jocul comunicării: protagonistul, ca factor activ, autoritar, prin urmare surclasant și spectatorul, ca element pasiv, obedient, deci surclasabil.

4. Muzica savantă a ajuns, iată, la o criză de limbaj în special datorită democratizării actului creator (aflat în ultimul timp la îndemâna oricui), dar și din cauza demonetizării acestuia prin multiplicarea atitudinilor estetice, precum și a tehnologiilor componistice, oricât de radicale ar fi fost ele la început.

5. Cu cât noile orientări estetice și tehnologii componistice au devenit mai numeroase și mai personalizate, cu atât opera muzicală s-a pliat pe un sistem estetic și tehnologic în sine opus atitudinii originare a artei sunetelor conform căreia muzica trebuie să obiectiveze esențele acustice ale fenomenelor și proceselor naturale.

6. Abstractizarea demersului componistic (efect al sporirii aportului intelectiv al creatorilor), dincolo de faptul că a devenit el însuși un scop în sine, a marcat transferul profund, irefutabil de drepturi și de obligații ale compozitorului, de la cele stipulate de calitatea lui de modelator al valorilor gramaticale concrete, tradiționale, esențial fruste, genuine, la cele prescrise de noua sa funcție: aceea de inventator al unor gramatici abstracte, fundamental perisabile și substituibile.

7. Pe de altă parte senzualizarea şi de-conectarea actului creator (reacţie la estetizarea tot mai torenţială a artei muzicale savante) a făcut loc proliferării fără precedent a muzicilor de divertisment, menite să delecteze la nivel epidermic, superficial prin amortizarea acelor tainice tensiuni acumulate în iureşul existenţial.

8. Dar muzica savantă a îndurat şi un dramatic proces de continuă şi accelerată (mai ales) desacralizare, proces dictat de ofensiva spiritului pozitivist, de instalarea, pare-se definitivă, a gestului profan ori de intelectualizarea abuzivă a actului componistic.

Monştrii din noi şi de lângă noi

9. S-a instaurat astfel o disjuncţie majoră de magnitudine între dimensiunea sacră, preponderentă în muzicile tradiţionale, arhaice, şi dimensiunea profană, acutizată de desăvârşirea condiţiei de profesionist individual al muzicii, condamnat să joace permanent un rol activ de subminator al tezaurului sonor moştenit şi de întemeietor al unor noi valori artistice.

10. S-a ajuns până la coexistenţa (mai mult sau mai puţin paşnică) a două lumi sonore opuse: una a creatorilor ce nu-şi mai propun să ofere soluţii de depăşire a propriei lor conduite ci, cel mult, doar mijloace de defulare a interogaţiilor personale; alta a receptorilor neputincioşi în a face eforturi întru sesizarea mesajelor lansate de compozitori.

11. Asistăm deci la o disparitate în virtutea căreia se demonstrează imposibilitatea cristalizării unei viziuni cât de cât universale asupra codurilor de incifrare şi descifrare a semnificaţiilor artistice, precum şi pierderea în bună măsură a speranţei în re-activarea unor modele (paradigme) peremptorii, graţie cărora să poată fi re-instituită comunicarea prin intermediul opusului muzical.

12. E întru totul plauzibilă remarca lui Octavian Nemescu, potrivit căreia „dacă privim cu atenţie întreaga evoluţie a culturii Europei occidentale, observăm că ea a fost marcată, începând cu Renaşterea, de obsesia mijlocului artistic (de multe ori ca scop în sine) şi, în mod implicit, a unei viziuni istorizante, impunând treptat, într-o măsură din ce în ce mai mare, ponderea factorului senzorial în receptarea operei de artă".

13. Şi că „fascinaţia unui mijloc este trecătoare aidoma frumuseţii unei flori şi atunci este nevoie de o nouă revoluţie în stare să lanseze o altă concepţie asupra mijloacelor şi un alt tip de meşteşug, succesiunea negaţiilor permanente, nevoia deci de a nega tot ce aparţine de o anumită tradiţie, ducând (...) la o îndepărtare de la datele originare, fundamentale şi

chiar universale ale artei, cât şi la fragmentarea, particularizarea, individualizarea excesivă a opţiunilor creatoare".

14. Dar senzualizarea, disiparea ori desacralizarea fenomenului muzical reprezintă, vrând-nevrând, rodul unei mentalităţi a timpului, produsul spiritual al unei epoci în care aproape totul tinde asimptotic spre senzualizare, disipare şi desacralizare.

15. Întreaga creaţie muzicală savantă a erei post-christice s-a situat în intervalul dintre smerenie şi trufie: până la Renaştere mai aproape de smerenie, prin asumarea şi practicarea anonimatului ca o condiţie a sublimării operei ce nu era tulburată de orgoliul de a fi cu orice preţ original; după Renaştere din ce în ce mai în proximitatea trufiei, prin autorizarea paternităţii operei ca mijloc de acces la noutate şi extravaganţă ori ca certificat de proprietate al acestora.

16. Mândria, aroganţa, îngâmfarea compozitorilor au antrenat un proces de sectarizare a limbajului muzical ce dezvăluie tendinţa de a interpreta lumea într-un mod cât mai personal, chiar individualist (egocentric), de unde şi neputinţa comunicării, a dialogului.

17. Arta savantă a sunetelor a ajuns să se identifice uneori doar cu efectele sonore ori cu strategiile de construcţie muzicală. Unde sunt funcţiile originare ale muzicii? Unde s-au risipit capacităţile iniţiatice, suprasensibile, magice ori taumaturgice? Dar atribuţiile ei morale şi etice?

18. Caruselul reciclării periodice a paradigmelor cu care operează arta sunetelor pare că a stagnat odată cu oficializarea postmodernismului care, în sine, prin gestul său recuperator, ori prin perspectiva lui panoramică, holografică asupra variilor combinaţii stilistice posibile, nu reprezintă altceva decât epura revoluţiilor, a înnoirilor spectaculoase, vehemente petrecute în veacurile de după Renaştere.

19. Gândirea postmodernă a iniţiat (şi desăvârşit) o anume înclinaţie spre relativizarea valorilor, spre dizolvarea criteriilor axiologice ori spre impuritate stilistică, graţie cultivării prioritare a configuraţiilor eclectice, a compilaţiilor arbitrare, ţâşnite dintr-un multiculturalism ostil de multe ori ierarhizării şi selecţiei.

20. Am dat de fundul sacului? Am ajuns în mijlocul Babilonului ? Poate că da, de vreme ce muzica savantă lâncezeşte profund de o bună bucată de timp, după iureşul teribil al schimbării macazurilor din Renaştere, Baroc, Clasicism, Romantism sau Modernism, schimbări întreţinute pe de o parte de ofensiva tehnologică şi estetică, iar pe de altă parte de deriva spirituală şi etică.

21. Manifestarea exacerbată a individualităţii şi egocentrismului a indus o stare de alienare, de imponderabilizare a fenomenului sonor, împingând nu de puţine ori muzica savantă spre derizoriu şi divertisment,

fapt ce trădează izolarea de universalitate, de esență și de permanență, dar și volatilizarea caracterului obștesc, de fond și de permanență.

22. Chiar ordinea arhetipală este pândită de primejdia identificării cu anumite viziuni convenționale, conservatoare sau conformiste, care nu exprimă natura profundă a ființei muzicale savante, ci, dimpotrivă, alterarea și deprecierea ei.

23. Muzica savantă prezervă și patronează tot mai abitir năravurile hedoniste, faustice, dominatoare ale compozitorilor, patimile și pasiunile oarbe, acerbe, desfrâul estetic, egoist și frivol, ca forme de dereglare artistică, activate pe fundalul unui pletoric orgoliu auctorial.

24. Strategiile post-seriale, practicile structurlist-constructiviste, piruetele și salturile de pe scena ingineriilor sonore (cu iz efectologic), puseurile în manieră retro, mentalitățile paseiste, neoclasice și neoromantice, toate ființează sub semnul unor disparități conflictuale și a unor dizolvări reciproce, în care deviza toți pentru unu și unu pentru toți a fost înlocuită cu o formulă cupidă de tipul: fiecare împotriva tuturor și toți contra fiecăruia.

25. Modelul sonor european a recrutat nu numai un traiect degradant al structurilor spațiale, cum ar fi, bunăoară, modurile, gamele, seriile și spectrele (traiect evidențiat încă de acum câteva decenii de Iannis Xenakis), ci a înglobat și o pierdere constantă de puritate și esențialitate la nivelul organizărilor sintactice, în sensul că pe măsură ce compozitorul, fie el serialist, expresionist, structuralist, spectralist, într-un cuvânt, constructivist, a dobândit autoritate quasi-absolută asupra structurilor temporale, aceste structuri, în mod paradoxal și implacabil, își epuizau vigoarea și vitalitatea, însăși forța lor de a mântui somatic și spiritual.

26. Sunt căderi succesive de cortină, aprige derulări de furtuni, halucinante prăbușiri de etos și epos ce ne indică o stare de crepuscul al esențelor și arhetipurilor, dar și de răsfăț al fenomenelor și proceselor exterioare, extravertite, toate culminând cu falimentul avangardelor stilistico-estetice.

27. Omul contemporan euro-american a cultivat, cu o osârdie demnă de o cauză mai nobilă, muzicile ce adulmecă predilect senzualitatea, produse sonore care reclamă valorizarea și ierarhizarea în baza unor mecanisme predominant axiologice. Este vorba despre creațiile estetice, pe a căror albie coborâm, se pare, într-un abis existențial, într-un hău al maculării, ignoranței și însingurării, dimensiunea etică fiind într-o cumplită suferință, datorită unor multiple și consecvente operații de anestezie și atrofiere. Operații ce nasc, iată, deopotrivă monștrii din noi și de lângă noi.

Desperarea muzicii savante

1. Sfârşitul muzicii savante este un proces distributiv, cu o simptomatologie dispersată în variile forme de întrupare şi propagare a fenomenului sonor.

2. Sentimentul dispariţiei ca revelaţie fiinţează în baza unui paradox semantic alimentat de identificarea ilicită a simbolisticii celor doi termeni (opuşi ca sens şi semnificaţie): dispariţia ca proces de învăluire ori chiar de curmare a voinţei de cunoaştere şi comunicare; revelaţia ca act ce desemnează dezlănţuirea şi percutarea relaţiei dintre esenţă şi fenomen.

3. Un sentiment ce nu se împlineşte doar pentru că extincţia muzicii savante se consumă văzând cu ochii, ci şi pentru că poţi fi copleşit de senzaţia unei admiraţii nemărginite, tot aşa cum, în acelaşi timp, poţi domina desperarea materiei care nu se mulţumeşte cu ea însăşi, năzuind vag către alteritate.

4. Dar desperarea, în cazul muzicii savante, nu este numai a materiei: ea locuieşte abuziv şi temeinic spiritul, metabolismul şi anturajul fenomenului sonor cult. Cu alte cuvinte, sfârşitul lucrează atât la nivelul proliferării şi iradierii, cât şi la cel al captării şi întrebuinţării muzicii savante cu tot ce decurge din deranjul acestor nivele, un deranj adânc, metodic, ce mai poate încă dura.

5. Materia sonoră este, structural şi spaţio-temporal, infinită, numai că entităţile muzicale ce exprimă individualul, particularul (creaţiile, adică) sunt finite, inducând proprietatea relativităţii, precum şi comportamentul de a se manifesta ca nişte momente şi modalităţi concrete de întruchipare a naturii absolute ce caracterizează materia sonoră, momente şi modalităţi care sunt aidoma firelor de nisip dintr-o clepsidră, blestemate crunt să se scurgă până la unul.

Trebuie să se schimbe anul, calendarul, timpul

6. Materia sonoră e veşnică, nu însă şi înfăţişarea ei. Căci înfăţişarea e pletoric aplecată asupra ei însăşi, rebel preocupată de imaginea pe care o cultivă de-a dreptul infernal, diabolic, eludând până şi faptul că un machiaj excesiv zbârceşte şi ofileşte.

7. Spiritul muzicii savante a fost mai mereu periculos prin îndrăzneala lui şi, ca orice spirit, după cum mărturisea cândva Montaigne, era "greu de pus în ordine şi de strunit". Când operaţiunea izbutea, spiritul dobândea forţa de a prinde adevărul şi de a aşeza în siguranţă forma ideilor muzicale, precum şi ideea formelor sonore, asumându-şi cutezanţa de a împrumuta

unei circumstanțe *sui generis* resursele trecutului și energiile perspectivei. Când operațiunea era ratată, spiritul devenea singurul lucru care se găsea cu atât mai puțin cu cât se lăsa căutat mai mult, ajungând captivul propriului său trup.

8. Muzica savantă nu s-a ferit (nici n-avea cum) ca bătrânețea să adauge mai multe riduri spiritului decât feței. Cu fiecare anotimp spiritul a schimbat alura fenomenului sonor, sporindu-i cutele, răvășindu-i grima. Primăvara (din protoistorie până în Renaștere), muzica a semănat cu un tandră reverență în fața lui Dumnezeu ori cu un surâs complice adresat semenilor; din fiecare reverență sau surâs răsărea o floare sonoră, se trezea un gând, o idee... Vara (din Baroc până în Romantism), gândurile și ideile s-au copt, florile au explodat laolaltă cu miresmele lor, iar reverența și surâsul s-au transformat în hohote frenetice, jubilatoare. Toamna (secolul al XX-lea) a fost vremea lacrimilor. În urma ciocnirilor dintre spiritele diverselor curente, ale căror scântei și vâlvătăi nu prea au putut fi ghicite sau prevăzute, s-a întronat o stare de oboseală și, către final, chiar de lehamite. În prezent (odată cu post-modernismul) ne aflăm în plină iarnă și, pe lângă că ninge abundent, este ger cumplit, iar natura hibernează. Când se va trezi? Probabil că mai întâi trebuie să se schimbe anul, calendarul, timpul...

9. Însuși metabolismul muzicii savante, odată cu trecerea vremii, s-a rablagit. Circulația sangvină, digestia, respirația, toate funcțiunile vitale au fost supuse degradării, sclerozării.

10. Nimic nu mai funcționează ca altădată: natural, spontan, armonios. De prea multe hapuri sau proteze este nevoie pentru ca metabolismul fenomenului sonor cult să supraviețuiască. În plus, este costisitor și chiar primejdios.

11. Nu mai puțin s-a depreciat anturajul, societatea muzicii savante. Din gașcă solidară devizei "împreună pînă la moarte" s-a ajuns la o disparitate deconcertantă, înrobită formulei "fiecare pe turta lui piere".

12. Mai mult, dacă muzicianul de azi se învredniceşte să citească o carte de poezie ori proză a fratelui-scriitor, umblă prin simezele plasticienilor, aplaudă piruetele și salturile dansatorilor sau replicile actorilor, la rândul lor scriitorii, plasticienii, dansatorii, actorii suferă din ce în ce mai rar de curiozitatea de a afla ce mai mişcă în lumea muzicii culte ori ce hatâruri îşi mai prezervă compozitorii.

13. Că aceste mişcări sau hatâruri au devenit în majoritatea lor stereotipe, previzibile, este o altă poveste: povestea proliferării precare a actualei muzici savante. De unde concluzia că fondul genetic al fenomenului sonor a secătuit, aflându-se sub amenințarea de a rămâne searbăd, sterp.

14. Aşa s-a ajuns la paradoxul conform căruia de o bucată de vreme muzica savantă se înmulţeşte, dar nu sporeşte. Or, cantitatea a fost întotdeauna o virtute care în zadar a încercat să fie trebuincioasă, în timp ce calitatea s-a dovedit a fi un defect care a ştiut să se facă util.

15. Iradierea muzicii savante comportă o anume debilitate constitutivă cauzată, între altele, de agenţi temporali: publicul, bunăoară, nu mai are timp să asculte un opus ce nu se poate livra decât integral şi nu pe fragmente, în rate ori în doze de timp mai mult sau mai puţin homeopatice, aşa cum suportă a fi administrată, de pildă, o carte, o pictură, chiar o sculptură ori o construcţie arhitecturală.

16. Dar iradierea a devenit defectuoasă şi datorită atitudinii opace, dacă nu chiar refractare a mediului prin care creaţia muzicală savantă se propagă. Nu tu prezenţe pe canalele de televiziune de mare audienţă, nu tu relatări în presa scrisă de largă circulaţie despre evenimentele ce se consumă în ograda muzicii culte; doar răzleţe apariţii pe calea undelor radio (şi acelea clasificate, specializate) ori în concerte şi festivaluri (musai de gen).

17. De aceea captarea muzicii savante se petrece astăzi în condiţii deosebit de delicate: trebuie să miroşi cum, când şi de unde colectezi muzica respectivă. Aceasta, bineînţeles, după ce, întrebându-te firesc şi de ce, socoţi că interesul pentru o atare muzică nu este doar un capriciu sau un snob îndemn.

18. Captarea are astfel toate şansele să se convertească în capitulare, ca formulă eficientă de încredinţare în braţele puterii şi ordinii ce durează, vorba lui Blaga, dincolo de voinţa şi conştiinţa ta, şi pe care, în nici un caz, nu le mai poţi dirija.

19. Cât despre întrebuinţarea muzicii savante, aceasta a rămas apanajul exclusiv al celor ce stau acasă şi citesc instrucţiunile de folosire ale unor produse - creaţiile sonore - pontate frecvent la capitolul solduri sau mărfuri expirate.

20. La ce bun o asemenea muzică? Poate ca un complement excentric? Sau poate ca o fosilă (încă) vie pe care să o arătăm ţâncilor atunci când vrem să le demonstrăm că nu e frumos să se strâmbe? Ori să îi pedepsim atunci când refuză să mănânce tot? Altminteri, muzica savantă rămâne, blând spus, o eternă Cenuşăreasă desculţă în actualitate şi cu picioarele amputate în perspectiva imediată. În rest?

21. De bună seamă, restul e numai istorie.

CORNELIU DAN GEORGESCU

CONSIDERAȚII ASUPRA UNEI "MUZICI ATEMPORALE" *

1

Introducere la o estetică a monotoniei

„Il n'a encore été découvert nulle part une société humaine, si 'arriérée' fût-elle, qui ignorât la musique."[2]

„Il n'est pas de concept en ce monde qui ne soit pas transmis par les sons. Le son imprègne toute la connaissance. Tout l'univers repose sur le Son."[3]

1. Contactele între muzica occidentală (mai ales post-renascentistă) şi muzicile tradiționale, europene sau extra-europene,[4] au avut loc în ambele sensuri,[5] mai ales însă la nivel morfologic (sistem melodic, ritmic, timbral).[6]

1.1. Diferențe esențiale par a fi concentrate la nivel sintactic (sistem de succesiune, de „existență temporală" propriu-zisă a elementelor morfologice)[7]; substratul acestor diferențe pare a rezida într-un mod diferit, specific de a concepe timpul.

1.2. Termenii extremi ai acestei opoziții pe plan muzical pot fi exprimați simbolic prin *forma sonată* a secolelor XVIII-XIX europene (considerat ca punct culminant al unei evoluții organice de mai multe secole a sistemului tonal, sintetizat în muzica lui Haydn, Mozart şi Beethoven), respectiv a unei *muzici folclorice de tip incantatoriu.* De remarcat că, între muzica occidentală anterioară Renaşterii şi straturile mai noi ale muzicii tradiționale europene, diferențele nu mai sunt atât de marcante.

1.3. După o lungă perioadă în care „muzica exotică" a fost evaluată şi adesea greşit înțeleasă de către etnomuzicologii înşişi, cu unitățile de măsură ale „muzicii savante", s-a ajuns, ca o reacție, la exagerarea diferențelor între aceste „lumi muzicale radical diferite" [8] Considerăm oportun de a încerca să depăşim şi această atitudine. Necesitatea de a studia structurile similare ale acestor muzici bazate pe constante psihice general umane,[9] factorii comuni, prin măsurarea cărora să putem determina cantitativ, cu precizie, diferențele reale, se impune nu numai prin acceptarea în viața muzicală a secolului al XX-lea cu drepturi egale a produselor muzicale celor mai diverse, indiferent de proveniența lor geografică sau de vechimea lor, dar, de asemenea, prin interesul crescând al muzicienilor,

poate mai ales al compozitorilor contemporani, pentru aspectele fundamentale, originare, general valabile, *„arhetipale"* ale muzicii.

1.4. Tendința de a sonda sistematic dimensiunea temporală a muzicii cu scopul de a propune o sintaxă inedită este prezentă în muzica de tip occidental mai ales prin experiența americană a ultimelor decenii (în opera lui La Monte Young, Terry Riley, Phil Glas, Steve Reich, iar înaintea lor, la Morton Feldman, Earle Brown şi John Cage)[10], dar şi în Europa de vest şi de est. Aurel Stroe, Ştefan Niculescu, Anatol Vieru şi numeroşi alții în România, Zygmunt Krauze, Thomasz Sikorski în Polonia, de exemplu, se interesează în mod constant de acest domeniu; momente decisive ale unor asemenea procupări rămân, desigur, lucrările unor predecesori cum ar fi Debussy, Webern, Cage.

2. Privit ca un subiect esențial de o manieră explicită sau implicită a oricărui sistem filosofic, timpul rămâne una din temele adesea controversate[11] ale științei contemporane (fizică, psihologie).[12]

2.1. „Originalitatea ireductibilă a dimensiunii temporale"[13] este întotdeauna subliniată, chiar şi într-un sistem cvadridimenional al materiei, conform modelului propus de Hermann Minkowski în 1908.[14] Timpul poate fi exprimat deobicei printr-o raportare la spațiu - de exemplu, în forma cea mai banală, pe cadranul unui ceas; ceea ce îi este specific rămâne structura sa „anizotropă"[15], relevantă mai ales în relație directă cu conceptul unui „timp linear", opus conceptului de „timp ciclic".[16]

2.1.1. Ireversibilitatea timpului („sensul unic trecut-viitor") trebuie corelată cu noțiunile de transformare, evoluție, lanț cauzal[17] (deci unidirecționat) între fenomene, cu modificarea entropiei într-un sistem dat şi, în general, cu noțiunile de *schimbare*, de *mişcare*.[18]

2.1.2. „Cronometria" (măsurarea timpului) reprezintă un alt aspect al problemei, dependent de noțiuni cum ar fi acelea de *uniformitate relativă a unei mişcări presupuse constante*, de integrare („acumulare a timpului") sau de raport între ritmuri cosmice, considerate din punct de vedere al relativității restrânse sau absolute.[19]

2.2. Psihologia discerne între două planuri fundamentale ale percepției timpului: *percepția succesiunii* şi cea *a duratei*.[20]

2.2.1. Percepția succesiunii (adică a *raportului de poziție, de ordine a fenomenelor*) presupune existența unei organizări temporale instinctive, a unui „orizont temporal",[21] utilizarea unei scale „trecut-prezent-viitor", în care memoria joacă un rol esențial.[22] Percepția succesiunii nu este posibilă decât în cazul modificării unei stări, deci a recepționării unei „noi informații" asupra unui sistem supus

atenției.[23]

2.2.2. Percepția duratei (adică a *raportului de mărime sau de distanță între fenomene*) presupune compararea acestor mărimi cu o serie de ritmuri[24] (deci, de repetiții cu diferite frecvențe) cosmice sau biologice[25], în scopul de a stabili „unități de măsură" standardizate ale unui „timp social".[26]

2.3. În aceste două cazuri, abstractizarea (proces tipic uman) și practica socială (experiența umanității) conduc la construirea unui „sistem temporal" complex, care se manifestă de o manieră directă sau indirectă în toate activitățile umane, în consecință, și în muzică.[27]

3. Mă voi limita în cele ce urmează la expunerea succintă a concluziilor efectuate asupra unor cazuri particulare, existente mai ales în muzica tradițională sau contemporană românească, cazuri ce se relaționează în mod special la experiența etnomuzicologică sau componistică proprie. Pentru a păstra fluiditatea expunerii, voi renunța aici la exemple muzicale.

3.1. Aceste observații circumscriu un fenomen pe care-l voi numi provizoriu *„muzică atemporală"* (sau: *non-evolutivă, non-transformațională, non-direcțională,* fără dezvoltare, statică, statuară, picturală, imobilă etc.)

3.2. Este vorba mai puțin de o cercetare sistematică cât de constatări intuitive asupra unui material muzical preexistent, constatări ce preced încercarea de a propune un sistem coerent.

3.3. Cu prudență și eventuale adaptări, aceste constatări se pot generaliza însă și asupra altor tipuri de muzică.

3.4 Voi înțelege prin „muzică" în aceste pagini rezultatul final (auditiv) al unui proces, deci un „fenomen sonor obiectiv" sau obiectivat. Atenția mea nu se va concentra, pentru moment, asupra intențiilor compozitorului (definit sau anonim), asupra diferitelor teorii sau etosuri artistice, sisteme de notație, practici de interpretare a muzicii, tipuri de spectacole, aspecte estetice, istorice, sociale etc. Auditoriul, în permanență subînțeles, este privit ca un „auditoriu ideal", care ar recepta integral sau ca și integral, cu distorsiuni considerate „normale", informația muzicală oferită.

4. Voi enumera câteva caractere specifice ale unei *muzici atemporale.*

4.1. Aspectul static, previzibil al discursului muzical; *monotonia,* absența surprizelor, a informației noi la diferite nivele structurale („sărăcia", dar, de asemenea, și extrema „bogăție" a schimbărilor putând conduce la același rezultat), absența unui caracter direcționat, a unei dramaturgii (cel puțin în sensul obișnuit al noțiunii), a unei evoluții (sau existența unei

evoluții deliberat atât de lente, încât pentru moment rămâne imperceptibilă), a unei *deveniri temporale*.[27]

4.2. Caracterul „iterativ" (repetiții cu sau fără variațiuni, în general imperceptibile, sugerând un „cerc închis") sau, într-un sens mai general, periodicitate la un anumit nivel, de obicei microstructural.[28]

4.3. Absența reperelor normal perceptibile, a „punctelor de perspectivă" necesare unei „orientări în timp", ca urmare a caracterului prea general, „anonim", nedefinit al materialului muzical[29] sau a efectelor „fuzzy". Momente în general importante, cum ar fi cele al „începutului", „punctului culminant", „finalului", nu au nicio semnificație structurală proprie într-o *„muzică atemporală"*. O comparație cu principiul labirintului este sugestivă: o rețea derutantă prin regularitatea sa - în cazul muzicii, cu o „intrare" și o „ieșire" arbitrare.

4.4. Existența unei „discontinuități structurale", organizarea se limitează la nivelul micro- sau macrostructural - sau, în cazul în care amândouă există, ele nu sunt legate între ele printr-o „structură continuă".[30]

4.5. „Articulația sintactică flexibilă": algoritmul compozițional cuprinde puține sau nicio relație deterministă, asimilabilă unor „relații cauzale" dintre evenimente, ci doar relații probabiliste între elemente „polivalente", interșanjabile, ceea ce face posibil combinarea relativ liberă a lor, fără a se ajunge însă astfel la o dezordine totală.[31]

4.6. „Decuplarea de context", ca urmare a unei rarefieri sau izolări prin alte proceduri ale evenimentelor unul față de altul, până la a fi percepute ca total independente (de exemplu, depășirea anumitor limite temporale nu mai permite organizarea stimulilor în „imagini": sunetele prea lungi sau, de asemenea, cele prea scurte „nu mai au nici trecut, nici viitor, ci doar prezent").[32]

4.7. Derularea suficient de amplă (tendința spre „endlessness") pentru a permite instalarea unui efect quasi-hipnotic. De altfel, structura unei asemenea muzici poate reprezenta adesea un proces infinit, chiar dacă, într-o manieră convențională, i se impun un început și un sfârșit convențional.

4.8. Menținerea unui „climax expresiv" constant (de exemplu, prin anularea constrastelor, a opozițiilor binare clasice de tip rapid-lent, acut-grav, forte-piano, solo-tutti, melodie-acompaniament etc.) sau prin predilecția pentru o „compoziție unitară" („one part work").

5. Această enumerare a caracterelor unei *muzici atemporale* nu este singura posibilă.[33]

5.1. Schița descriptivă a celor opt caractele enunțate nu tinde să le epuizeze sau să stabilească raporturi ierarhice între ele, cu atât mai mult cu cât:

5.1.1. distincția între ele nu este întotdeauna netă

5.1.2. unele dintre ele se pot situa în contradicție cu altele

5.1.3. există un anumit grad de relativitate în tentativa de a delimita o *muzică atemporală* de o „muzica obișnuită" pe baza acestor caractere

5.1.4. terminologia este evident provizorie: noțiuni ca cele de *monotonie*, „detașare de context", chiar de „schimbare", „informație nouă" ar trebui desigur definite cu mai multă precizie. Prin prisma perspectivei oferite de estetica informațională, ele ar putea fi eventual integral controlate.[34] Noțiunea de „cauzalitate" (respectiv de „lanț cauzal") ar putea fi asimilată în muzică cu ideea de „reflex condiționat al unui limbaj determinat".[35]

5.2. Aceste caractere pot acționa într-o manieră pură, radicală (în anumite cazuri-limită reprezentând de obicei pentru artă „drumuri închise") sau, mai frecvent, nuanțată, gradată.

5.2.1. Ele pot exista izolate sau în diferite combinații.

5.2.2. Ele pot acționa la un nivel independent (spectacol, piesă muzicală) sau la nivelul unui fragment al piesei (deci, al unei sub-unități).

5.3. De reținut că referințele la o „ordine aparent mai puțin definită" între elementele limbajului respectiv („discontinuitate structurală", „articulație sintatică flexibilă", „caracter polivalent, „detașare de context" etc.) au permanent în vedere *succesiunea acestor elemente*, sintaxa lor și nu morfologia lor (adică, structura muzicii „în afara timpului", care poate fi oricât de rigidă, complexă.)

5.4. O mare parte a acestor procedee poate fi detectată în germene și în muzica clasică, având totuși o funcție cu totul diferită.[36]

5.5. Modele similare pot fi de asemenea regăsite în desfășurarea anumitor fenomene naturale.[37]

5.6. Problema „anulării personalității" operei de artă sau a autorului ei nu este în mod necesară legată de caracterele menționate, cu toate că se poate face simțită destul de frecvent într-un asemenea context.

6. Aplicarea acestor procedee favorizează o anumită „distorsiune" a percepției temporale; se propune un „model cultural" (deci, cel puțin parțial, artificial, dar răspunzând unei anumite necesități)[38] ce încearcă să evite - de o manieră desigur iluzorie, dar consecventă, sistematică - implacabila derulare unidirecțională a timpului. De fapt, este vorba doar de a înlocui „scala tradițională de valori" a percepției temporale „normale" cu o alta, mai subtilă, care să poată acționa în zonele cele mai sensibile ale procesului respectiv.

7. „Distorsiunea" percepției spațiului ne oferă posibilitatea unei comparații elocvente: iluziile optice - dintre care unele sunt cunoscute și analizate de secole - se bazează pe asemenea distorsiuni ale percepției (de exemplu: aparenta falsificare a dimensiunilor unei forme geometrice simple, în funcție de o anumită ambianță, proiecția bi-dimensională a unor „obiecte tri-dimensionale imposibile", sau, în general, oscilația perpecției în cazul unor anumiți stimuli vizuali, efect valorificat deliberat în „op-art"[39]). Psihologia experimentală ne relevă de altfel unele mecanisme aperceptive, care funcționează într-o manieră asemănătoare atât la nivelul percepției spațiului, cât și cel al timpului[40], cum ar fi distincția fond-figură, tendința spre asimilare sau contrast etc.[41] - efecte exploatate global de către arta cinetică.[42] Cu toate acestea, o paralelă între iluziile optice și, eventual, cele auditive nu poate fi urmată forțat. Pe de altă parte, domeniul artelor vizuale sau sonore nu s-ar putea în niciun caz reduce la aceste iluzii, chiar și în cazul cu totul special al curentului „op-art".

8. Circumstanța în care percepția duratei în general este esențială este „starea de așteptare".[43]

8.1. Această stare este pusă în valoare conștient în muzică (ca și de altfel în orice altă artă care se desfășoară în timp, cum ar fi teatrul). În mod cu totul special, muzica clasică (din nou forma sonată!) provoacă și satisface probabil în modul cel mai ingenios și complet această „stare de așteptare".

8.2. În cazul *muzicii atemporale*, s-ar putea vorbi despre o „așteptare frustrată"; probabil că aici trebuie căutată principala cauză a decepției suferite invariabil de către tipul de auditor format exclusiv la școala muzicii clasice, cu ocazia unui prim contact cu acest nou (pentru el!) mod de organizare temporală.[44]

8.3. În acest punct converg cele două direcții aparent atât de divergente ale *muzicii atemporale*, caracterizate prin *lipsa totală de informație nouă* (caz extrem: repetiția unui singur element), respectiv prin *excesul de informație nouă* (caz extrem: o „melodie infinită" în înțelesul propiu al cuvântului). Într-adevăr, fie că *se renunță a se mai aștepta ceva*, sau că *se poate aștepta orice*, însuși mecanismul logic al așteptării este reconsiderat (de exemplu, prin jocul tradițional între „soft focus" și „sharp focus", prin cuplarea stimulilor în imagini instabile alternative: și aici, pricipiile „op-art" sunt concludente).[45]

9. Distorsiunea percepției succesiunii și a duratei constituie nucleul, mecanismul generator al procedeelor *muzicii atemporale*.

9.1. Percepția succesiunii este distorsionată prin absența relativă a schimbării, a contrastelor, a unei informații efectiv noi, prin imposibilitatea

de a stabili o ordine oarecare într-o multitudine de repetiții exacte, prin absența relațiilor cauzale care ar putea motiva instaurarea „așteptării" (și, ca urmare, a eventuale satisfaceri sau contrarieri a ei), deci, prin inexistența unei „topologii temporale".

9.2. Percepția duratei este distorsionată prin absența reperelor (a momentelor sau „punctelor remarcabile") între care ar fi posibilă stabilirea unor raporturi de măsură parțiale sau totale, prin imposibilitatea sau inutilitatea comparării elementelor difuze, nedistincte, a duratelor necontrolabile (prea extinse sau absolut egale), prin „plutirea" într-o discontinuitate structurală care nu permite „integrarea temporală".

9.3. Precizăm din nou că - exceptând extremele - procesele de percepție temporală nu sunt, în realitate, anulate, ci doar obligate a se desfășura în contextul unei noi „scări de valori temporale", mai rafinate.

10. În primul rând, modelul „audiției analitice" - dirijat spre discernerea logicii, perspectivei, ierarhiei elementelor, a evoluției, dialecticii muzicii, în conformitate cu tradițiile europene post-renascentiste - este contrariat sau suprimat. În schimb, se oferă posibilitatea unei meditații extatice, a unei contemplații pure, ceea ce nu presupune inexistența în principiu a tensiunilor, a dinamismului, a energiei etc., ci doar reconsiderarea lor dintr-un unghi de vedere propriu, ce ar impune totuși, eventual „pe deasupra lor" o anumită reculegere, detașare, o pace profundă.[46]

11. Este vorba de elementele unui *etos artistic particular*, anterior celui european post-renascentist, etos care nu ar putea fi apreciat de o manieră simplistă ca primitiv, aparținând în totalitatea sa „zorilor umanității", chiar dacă atitudinea artistică specifică pe care o presupune apare vizibil complementară atitudinii logice, științifice asupra universului a omului contemporan, oferindu-i poate astfel o alternativă care să poată justifica mai profund existența artei într-o eră tehnologică. Ar fi interesant de a încerca analiza relației aparente între „hipertrofia structurii în afara timpului" în raport cu „structura în timp" (în accepțiunea acordată de Xenakis) a unei *muzici atemporale*[47] și tipul de cultură exclusiv sau predominant orală a unei societăți,[48] respectiv invers, în cazul unei culturi bazate pe scris, ca cea de tip occidental.

12. Nu se pune problema de a stabili o judecată de valoare din acest punct de vedere, comparativ cu altele: redundanța crescută a unei *sintaxe muzicale atemporale* nu are, în sine, vreun efect pozitiv sau negativ la nivel

estetic, şi cu atât mai puţin, de a „aboli", de a înlocui eventual spiritul logic evolutiv, dialectica muzicală (ceea ce ar fi de altfel imposibil astăzi!), ci pur şi simplu doar de a lărgi o concepţie devenită rigidă, de a considera o vastă realitate din mai multe puncte de vedere, deci, de a pregăti o nouă posibilă sinteză.[49]

NOTE

* Textul de faţă reprezintă, cu excepţia unor minimale adaptări legate de traducere (toate traducerile din franceză, germană sau engleză incluse aici îmi aparţin), a subtitlului şi a unei succinte explicaţii a acestuia, respectiv a unui fragment în limba germană adăugat la sfârşit (vezi nota 49), redarea exactă, chiar şi ca formă, a studiului publicat în *Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art, Série Théâtre, Musique, Cinéma,* TOME XVI, p. 35-42, Bucureşti, 1979, la rândul lui, reluarea unei comunicări susţinute în 1978 în Olanda (vezi nota 1). Cu toate că unele naivităţi de exprimare ar fi necesitat poate o prelucrare, respectiv o actualizare a informaţiei şi a modului de a gândi, am dorit însă ca forma originală a studiului să revină ca atare în actualitate. Pe de o parte, ideile sale esenţiale şi-au păstrat pe deplin actualitatea, pe de alta, s-ar putea să fie vorba de o nouă prioritate românească, cel puţin la nivel european, într-un domeniu cu totul special, prioritate ce trebuie documentată exact. Unele noţiuni folosite aici (cum ar fi acelea de *muzică atemporală* sau *non-evolutivă,* ideea de *arhetip,* de *articulaţie sintactică flexibilă*), ca şi încercarea de explica la nivel psihologic ideea de "suspendare a timpului" - devenite curente mai ales după 1990 - erau, se pare, necunoscute în perioada conceperii acestui studiu, şi au trecut încă mult timp după aceea neobservate sau au fost greşit înţelese. Studiului dimensiunii temporale al muzicii în general avea deja, desigur, o anumită tradiţie, este vorba însă - repet - de noţiuni ca aceea de *muzică atemporală* sau *non-evolutivă* ca şi de abordarea acestui fenomen din unghiul de vedere al psihologiei.

1. Acest material a fost prezentat la cel de al doilea „Atelier internaţional de compoziţie. Folclor şi muzică non-europeană în tehnicile contemporane de compoziţie", organizat de către UNESCO în colaborare cu Comitetele Naţionale ale International Music Council ale Bulgariei şi Olandei, la Breukelen (Olanda), între 10-24 octombrie 1978; o referinţă la acest material este inclusă în William Malm, Composers' Workshop on Folklore and non-European Music in Contemporary Composition Techniques. 10-24 October

1978. Queekhoven House, Breukelen, Holland, in Musicultura, Paris (Unesco), 1978, II

2. Constantin Brăiloiu, Etnomusicologie II. Studiu intern, în Opere, II, Bucureşti, 1969, p. 169

3. Alain Daniélou, Traité de musicologie comparée, Paris, 1951, p. 93

4. „En Europe [...] vit et évolue encore un folklore musical qui ne se différencie pas de certaines musiques exotiques ou primitives, dont il reproduit les caractères essentiels". Constantin Brăiloiu, Muzicologia şi etnomuzicologia astăzi. În: Opere, II, Bucureşti, 1969, p. 156). "Si les dissemblances foncières opposent la musique primitive exotique à l'européenne classique, il n'existe, par contre, aucune différence entre la musique primitive des autres continents et celle qui, à des degrés divers, subsiste encore dans les campagnes de l'Europe." Constantin Brăiloiu, p. 171.

5. „De l'un à l'autre, les pénétrations demeurent néanmoins constantes, tant du haut vers le bas que du bas vers le haut. " (Brăiloiu, p. 173).

6. „Trop souvent encore le compositeur occidental considère les musiques orientales comme un exotisme d'où l'on peut tirer tout au plus quelques détails pittoresques [...] Mais du point de vue de l'hétérogénéité, le plus déroutant des compositeurs est bien Olivier Messiaen [...] les rythmes hindous - oubliés depuis longtemps en Inde - [sont] traités de façon purement occidentale [...] Autant que je puisse en juger, le langage rythmique de Messiaen n'a rien à faire avec quoi que ce soit dans la musique de l'Inde." Ton de Leeuw, L'Interaction des cultures dans la musique contemporaine. În: Cultures, vol. I, Musique et cultures musicales, 1977, nr. 3, p. 2-3.

7. „Il est nécessaire [...] de distinguer les structures, les architectures, les organismes sonores, de leurs manifestations temporelles." Iannis Xénakis, Musique. Architecture. Tournai, 1971, p.57.

8. „ [...] le fossé entre l'art savant et populaire." Constantin Brăiloiu, p. 173.

9. „ [...] leur comparaison à l'échelle du globe dégage, l'un ou l'autre des „Naturgesetze" cachés dans les phénomènes qu'ils engendrent. Nous n'en avons pas encore saisi beaucoup; mais ceux qu'à travers le dédale des

singularités et des avatars nous avons perçus, sont manifestement enracinés [...] dans la constitution psycho-physique de l'homme et nous porte vers un âge „anté-historique" de la musique." Constantin Brăiloiu, op. cit. (nota 4), p. 159. „S'agit-il là d'une synthèse de cultures différentes, ou plutôt de la-découverte d'une source commune, archétypique?" Ton de Leeuw, p. 1.

10. Contactul cu minimal music, cu toate ca favorizat de anumite principii înrudite, nu este decât întâmplător. A se vedea capitolul „Minimal Music, Determinacy and the New Tonality", în Michael Nyman, Experimental music. Cage and beyond, Londres, 1975, p. 119.

11. Chiar dacă există un acord în unele puncte de vedere, există altele în care persistă dezacorduri ireductibile. (Jacques Merleau-Pontis, Problèmes du temps physique. In Diogène, 1966, nr. 56, p. 127).

12. Iată câteva puncte de vedere: „Absolute, true and mathematical time, of itself and from its own nature, flows equally without relation to anything external." (Isaac Newton, apud David Paru, The Myth of the Passage of Time, în The Study of Time, Berlin, Heidelberg, New York, 1972, p. 110); „L'espace-temps est la mention ordonnée des positions, successivement occupées par tous les objets et tous les êtres." (L. Mariot, Spre descoperirea spațiu-timpului, in I. L. Rigal, Timpul şi gândirea fizică contemporană, Bucureşti, 1972, p. 127); „Le vrai sens du temps se trouve ici: il y a dans le cerveau une quantité croissante d'informations accessibles ou inaccessibles, disponibles ou non disponibles, et cette quantité augmente avec le temps ou le temps avec l'information et conditionne l'action ordonnée. Il en résulte donc que - au point de vue scientifique - il est fondamental de considérer la notion de temps comme étant inséparable de l'être pensant réceptif à l'information. Que pourrait signifier le temps pour une pierre? [...] le temps d'une pierre est toujours notre propre temps" (I. Clavier, Timpul şi informația, concepte probabiliste. În: I. L. Rigal, p. 168).

13. Cf. Jacques Merleau-Pontis, p.142.

14. MERLEAU-PONTIS, p.139.

15. „ [...] anisotropie du temps: la direction passé-futur n'est pas interchangeable avec la direction futur-passé [...] Comme la diversité des êtres, l'irréversibilité du temps marque la limite à laquelle s'arrêtent les possibilités de réduction logique de l'existence [...] Il existe sûrement une

connexion profonde entre la réalité du temps et l'existence d'un élément incalculable dans l'univers [...] Mais pour Grünbaum, lorsque l'anisotropie du temps est objective, le devenir des êtres, le happening des événements ne désignent rien d'autre que l'entrée dans une conscience de l'image de cet événement." (MERLEAU-PONTIS, p. 138, 143, 129).

16. Cf. G. I. Whitrow, Reflections on the History of the Concept of Time, în The Study of Time..., p. 1.

17. „La théorie causale, dont l'origine remonte à Hume [...] signifie plutôt la réduction de l'ordre temporel à l'ordre causal, conçu cette fois comme une relation fonctionnelle empiriquement constatable et mathématiquement exprimable; son but est de priver de tout support la notion newtonienne du temps vide et absolu. Elle est donc positiviste et relativiste au sens des physiciens. De fait, c'est le succès de la théorie de la relativité restreinte qui en est l'origine directe. Car la théorie de la relativité exclut qu'aucun ordre temporel objectif puisse être défini entre deux points-événements [...] si aucune action physique, aucun signal ne peut les relier l'un à l'autre." (Merleau-Pontis, p. 130).

18. Aristote avait déjà noté: „Que le temps [...] n'existe pas sans changement." L'homme vit dans le changement. Avant de savoir qu'il change lui-même, il est le spectateur d'une universelle transformation." (Paul Fraisse, Psychologie du temps, Paris, 1957, p.1,3).

19. „ [...] toute horloge artificielle comporte deux éléments: un oscillateur dont le mouvement doit être entretenu et la fréquence maintenue constante et un intégrateur qui compte les oscillations [...] Il semble que dans les processus naturels les exigences de l'intégration contredisent celles de l'uniformité; l'horloge humaine réunit donc deux aspects du temps que la nature tend à séparer." (Merleau-Pontis, p. 149).

20. „ [...] les changements, qu'ils soient continus ou discontinus, périodiques ou non, ont tous un double caractère. Là où il y a changement, il y a succession de phases d'un même processus ou des divers processus concomitants. D'autre part, la succession implique à son tour l'existence d'intervalles entre les moments successifs. Ces intervalles sont plus ou moins longs, sont plus ou moins durables, en considérant ce qui en eux demeure relativement inchangé." (Paul Fraisse, p. 10-11).

21. „ [...] la temporalité de la conscience [...] nous révèle notre unique expérience, celle du présent: celui-ci en effet n'existe qu'avec ses horizons puisqu'il est le présent d'un être en devenir. " (PAUL FRAISSE, p. 8).

22. „Grâce à la mémoire, nous pouvons reconstituer la succession des changements vécus et anticiper les changements à venir. " (PAUL FRAISSE, p. 13).

23. Mai mult: „S'il doit observer un volume en profondeur, il doit pouvoir se déplacer librement, ou l'objet doit subir un mouvement [...] Ainsi, afin de pouvoir percevoir cette profondeur, un élément de temps, qui est impliqué dans le mouvement, est nécessaire" (Stanley W. Hayter, Orientation, direction, isométrie négative, vélocité et rythme. În: Nature et art du mouvement, Bruxelles, 1963, p. 71).

24. „Les phénomènes de la durée (la grandeur de la succession, la valeur de l'intervalle) sont construits avec des rythmes, loin que les rythmes soient nécessairement fondés sur une base temporelle bien uniforme et régulière." (G. Bachelard, în: Paul Fraisse, p. 76).

25. „Les changements auxquels nous sommes soumis, à condition qu'ils aient quelque régularité, engendrent, par conditionnement, des changements synchrones de notre organisme [...] Sous l'influence des changements périodiques, l'organisme devient ainsi une véritable horloge physiologique qui fournit des repères à l'orientation temporelle de l'animal comme de l'homme. " (Paul Fraisse, p. 11, 19). „Dans la musique indienne, la respiration et le pouls sont employés comme unités pour l'établissement du tempe rythmique [...] Les musiciens hindous croient que haque être vivant est „accordé" à un son particulier. " (Alain Daniélou, p. 40).

26. „La notion d'un temps universel et homogène dans lequel se situent tous les changements est elle-même le résultat d'une conduite de type social." (Paul Fraisse, p. 10).

27. Iată o referință la muzica serială: „Notable qualities of that music, whether electronic or not, are monotony and the irritation that accompanies it. The monotony may lie in simplicity or delicacy, strength or complexity. Complexity tends to reach a point of neutralization; continuous change results in a certain eameness. The music has a static character. It goes in no particulary direction. There is no necessary concern with time as a mesure of distance from a point in the part to a point in the future, with linear

continuity alone. It is not a question of getting anywhere, of making progress." (Christian Wolf, în: Michael Nyman, p. 23). Acelaşi proces - desigur, în termeni specifici - poate fi observat de asemenea în pictură. „Les oeuvres que Piet Mondrian signe vers 1912, telle que Composition No. 3 (Arbres) représentent un pas décisif vers une structure uniforme de la surface. " (Richard P. Lohse, Structure, norme, module: problèmes nouveaux et tâches nouvelles de la peinture. În: Module, proportion, symétrie, rythme, Bruxelles, 1968, p. 130).

28. Cf. Guy Rosolato, Répétitions. În: Musique en Jeu, 1972, nr. 9, p. 33.

29. O analogie cu principiile destul de bine definite ale „op-art" se impune: „Sie [Elemente wie Quadrate, Linien, donne Drähte usw.] werden geradezu als „anonym" hingestellt. Und es ist vor allem ihre ausgesprochene Anonymität, die den optischen Effekt erst ermöglicht." (Cyril Barrett, Op Art, Köln, 1974, p. 59).

30. Alte exemple de discontinuitate strcturală: „Un paysage est essentiellement chaotique, mais il se trouve dans l'échelle des dimensions entre la configuration ordonnée de, disons, une fleur et celle du globe terrestre [...] Certains peintres modernes limitent l'organisation de leurs tableaux à des rapports de tache à tache plus une uniformité d'ensemble: l'exposé est primitif, la hiérarchie est étroite, la cohérence est faible, mais ces oeuvres sont aussi complètement ordonnées que tout autre objet existant." (Rudolf Arnheim, De la proportion. În: Module, proportion, symétrie, rythme..., p. 228).

31. „Depuis le début de ce siècle, on constate les tendances générales suivantes: renoncement aux conceptions génétiques de l'époque classique, en faveur de formes musicales plus élémentaires et plus universelles à la fois (enchaînement libre, non causal, de fragments différents, comme dans Le Sacre du Printemps." (Ton de Leeuw, p. 5).

32. „ [...] le rythme disparaît pour un intervalle entre les sons de deux secondes environ [...] en deça il existe un intervalle de succession optimum que Wundt estimait être de 0,3-0,5 secondes. " (Paul Fraisse, p. 89).

33. Iată, de exemplu, câteva observaţii asupra muzicii lui Debussy: „Pour l'oreille traditionaliste, Debussy „ne fait rien" avec ses thèmes. Par contre, il a à sa disposition un art très subtil et élaboré de variations [...] Chez lui, les relations causales de la musique classique sont réduites au minimum. Les

différents éléments prennent forme, s'entremêlent et disparaissent de façon libre, anti-hiérarchique. Pas de fonction harmonique; il y a relâche du contexte métrique. D'aspect apparemment inoffensif, les innovations de son langage sont extrêmement radicales et préfigurent les conceptions des avant-gardistes d'après 1950. " (Ton de Leeuw, p. 2).

34. „L'esthétique informationnelle applique à l'univers des formes un système de mesure, elle tente à dégager objectivement les caractères physiques et les propriétés statistiques du message et de son expérience perceptive par le truchement de l'individu. Cette manière d'abord est donc basée sur une formalisation analogue de celle des sciences physiques et psychologiques. " (Abraham Moles, Artă şi ordinator, Bucureşti, 1963, p. 21).

35. Dacă vom considera muzica doar la un „nivel de suprafață", adică sub aspectul aparent, arbitrar schimbător dealungul istoriei ei; la un „nivel de profunzime", corespunzând unor date psiho-acustice obiective, problema „cauzalității" muzicale este probabil echivalentă cu aceea a fenomenelor naturale în general.

36. De exemplu, prin lungile pedale armonice ale unor preludii pentru orgă ale lui J.S.Bach, prin efectul "fuzzy" al stretto-urilo unor fugi, prin repetarea insistentă a unor celule sau motive în culminații sau în secțiunile centrale ale unor forme sonată beethoveniene etc.

37. De exemplu, mişcarea norilor pe cer sau a valurilor mării sau a frunzişului unei păduri, zgomotul picăturilor de ploaie pe acoperiş, „cântecul" unui stol de păsări etc.

38. Un alt exemplu de „model cultural" care contrariază sistematic percepția temporală este reprezentat de către film. „L'information que le spectateur reçoit à travers le film l'accoutume aux sauts dans le temps, aux rétrogradations, aux coercitions chronologiques et spatiales, telles qu'à la fin de la séance il se trouve en possession d'un bagage de données complètement différentes de celles que l'expérience de la vie normale lui fournit [...] Le problème de l'irréversibilité a été amplement étudié et discuté par les physiciens, les mathématiciens et les philosophes, mais en esthétique il existe déjà des observations précises à propos de la possibilité du parcours réversible et les spécialistes des anciens contrapuntistes flamands le savent aussi bien que ceux de la récente dodécaphonie [...] en d'autres termes: l'incroyable accélération de nos possibilités motrices,

l'augmentation incessante du panorama cinétique qui nous entoure [...] font que cette même entité chronologique a perdu son caractère absolut et son identité même et s'est désagrégée. Nous sommes disposés à accepter la réalisation de phénomènes extra-temporels, „contre-temporels" et à admettre totalement une „inversion et une oblitération du temps et du mouvement". (Gillo Dorfles, Le rôle du mouvement sur nos habitudes visuelles et la création artistique. În: Nature et art du mouvement..., p. 48, 50).

39. „Da die Konfigurationsmöglichkeiten relativ gleichwertig sind, erfolgen im Wahrnemungsystem unwillkürlich Umgruppierungen der Elemente [...] Der Op-Art Künstler befaßt sich nicht in erster Linie mit den Beziehungen der Bildelemente zueinander: er baut keine Komposition auf, in der sie die Funktionen von festbestehenden Komponenten innehaben. Wenn er das täte, so entstünde eine ausgesprochen uninteressante Komposition, die qualitativ kaum besser wäre als ein gemustertes Tischtuch. Das Interesse des Künstlers richtet sich auf die Wechselbeziehungen, die sich zwischen den Elementen selbst und den von ihnen hervorgebrachten Erscheinungsformen ergeben." (Cyril Barrett, p. 57, 59).

40. „ [...] la durée perçue - comme l'étendue - est relative à une organisation, en rapprochant les illusions temporelles des illusions spatiales [...] Bergson [...] pensait que nous ne saisissons la succession que parce que nous la projetons dans l'espace. " (Paul Fraisse, p. 70, 76).

41. „ [...] tendance de minimiser les petites différences (tendance à l'assimilation) [...] tendance d'exagérer les différences sensibles. (tendance au contraste). " (PAUL FRAISSE, p. 77).

42. Cf. George Riley, La Morphologie du mouvement. Étude de l'art cinétique. În: Nature et art du mouvement..., p. 81.

43. „Le cas où nous prenons le plus manifestement conscience de la durée est celui de l'attente [...] l'attente est une régulation active de l'action qui sépare deux stimulations, l'une préparante et l'autre déchaînante [...] en observant un signal, il anticipe - sur la base de l'expérience passée - ce qu'il fera dans quelques instants [...] l'avenir n'est pas ce qui vient vers nous, mais ce vers quoi nous allons." (Paul Fraisse, p. 199, 168, 171).

44. „[...] l'attente et l'effort de continuité sont les deux situations principales où apparaît spontanément la conscience de la durée. Or, dans les deux cas elle est la conséquence d'une insatisfaction. Ainsi, le sentiment le plus primitif de la durée naît d'une frustration d'origine temporelle: d'une part le moment présent ne nous procure pas la satisfaction de nos désirs, d'autre part il nous renvoie à un espoir futur (fin de l'attente, de l'acte commencé) [...] D'où cette conclusion inattendue: au moment où le temps devient une réalité consciente, il apparaît comme étant trop long. " (PAUL FRAISSE, p. 201).

45. „ [...] Dabei sucht er vorzugsweise solche Strukturen aus, die die Wahrnehmungen in Spannung versetzen, Strukturen die das Auge frustrieren, da sie alternative, nicht fixierbare Sehbilder vorschlagen." (Werner Spies despre Victor Vasarély, în: Cyril Barrett, p. 63).

46. Iată din nou o referință la Debussy: „Un silence profond devient audible dans sa musique [Nuages]. Il avait horreur des éclats subjectifs. Son langage révèle une attitude moins anthropocentrique et plus ouverte. " (Ton de Leeuw, p. 2).

47. Observația lui C. Brăiloiu - tangentă la ipoteza menționată - este semnificativă. „La tendance au système définit même l'une des propriétés les plus importantes de la musique dite primitive: il faut que ses éléments constitutifs fondamentaux soient assez rigides pour que, d'une part, elle puisse, privée d'écriture, se perpétuer inaltérée, quant à l'essentiel, et, de l'autre part, tolérer l'intervention constante de l'arbitraire individuel, en demeurant une musique „de tous". Elle s'oppose, par tous ces traits, à celle que nous pratiquons dans nos salles de concert et nos théâtres." (Constantin Brăiloiu, op. cit., nota 2, p. 171).

48. „Si toutes les hautes cultures extra-européennes possèdent une écriture, toutes ne connaissent pas la notation musicale. " (CONSTANTIN BRĂILOIU, p. 174).

49. Am inclus aici câteva fragmente dintr-un text mai recent (1999), ce reia aceiași temă, acordând însă mai multă atenție noțiunii de *monotonie*:
„[...] Die Formel *variatio delectat* bedeutet nichts anders, daß wir normalerweise stets neue Information brauchen, um uns wohl zu fühlen. Oder manchmal eine Art Sucht, uns zu befriedigen? Denn die immer neue Information kann auch die Zeit oberflächlich füllen und

uns davon enthalten, tatsächlich zu denken, und somit, tiefere Wahrheiten wahrzunehmen. Ich habe gesagt "normalerweise", weil es gibt offensichtlich viele Situationen, in der die neue Information eben sparsam eingeführt oder bewußt vermieden wird - z.B. im Yoga, in außereuropäischen Ritualen usw. und in allen Situationen, in der die Konzentration der Gedanken wichtiger als die Unterhaltung ist. Im Falle einer Musik, die auch sehr streng an wenig Material begrenzt ist, wie die minimale Musik, nennt man sie '*monoton*', was auch wörtlich genommen werden kann - von französischer *monotone*, bzw. spätlateinisch *monotonus* und griechisch *monótonos*: *monos*/ein, einzig und *tonos*/Klang. Die Bezeichnung '*Monotonie*' in der Musik ist aber ein sehr relativer Begriff: einem unerfahrenen Euroäper klingt die afrikanische Musik sehr *monoton*, einem unerfahrenen Afrikaner - die europäische Musik. [...] Eine Musik kann in sehr unterschiedlicher Weise *monoton* sein und verschiedene Wirkungen haben. Unter den vielen Aspekte der *Monotonie* betrachte ich hier nur einen: die Chance, die die *Monotonie* uns anbietet, uns 'in der Zeit zu verirren, zu verlaufen, den Pfad zu verlieren'. (Nochmal über "das Ungewöhnliche": sicherlich möchte nicht jeder 'sich verirren', wie auch nicht jeder z.B. die *monotone* afrikanische Musik schätzen muß; es geht hier um eine ungewöhnliche Erfahrung, wofür man Geschmack haben kann, oder auch nicht. Ich glaube jedoch, daß für alle diese Erfahrung eine Bereicherung bedeuten würde.) [...] Also bedeutet für mich 'sich verirren' (in einem Wald, in einer Stadt, oder in der Zeit - in der Musik) eine Chance, die normale, alltägliche Erfahrung zu überwinden. Das Verirren bedeutet das Ungewisse, die Unbestimmtheit, die Mehrdeutigkeit zu erleben. Was wäre eigentlich eine Welt (insbesondere ein Kunstwerk), in der alles absolut eindeutig ist? Die Unbestimmtheit, die Mehrdeutigkeit bieten eine umfangreichere Information, mehr Freiheit, sie zu interpretieren, kreativ zu ergänzen. Das ist auch die Welt der Symbole, der Religion, der Esotherik - aber sicherlich nicht die Welt der Wissenschaft. [...]Das Verirren im Alltagsleben kann sehr störend, negativ auffallen; dagegen betrachte ich das Verirren [...] als eine wesentliche Komponente der ästhetischen Kontemplation. [...] Was für eine Musik könnte dieses Gefühl vermitteln? Das wäre eine Musik, die keine markanten Punkte oder Überraschungen anbietet, sondern bloß Wiederholungen, eine Musik ohne Entwicklung, Werden, Kulminationen, Dramaturgie. Sie kann arm oder reich aus dem Gesichtspunkt der Information sein. Das Verirren in einem Wald oder in einem Tempel ist, ästhetisch gesehen, 'interessanter' als ein Verirren auf einem Ozean oder in der Wüste,

aber das Ergebnis ist dasselbe. Eine *monotone* Musik soll keine Orientierungspunkte anbieten, oder, noch interessanter, diese schon anbieten, aber nur um mit ihnen so zu spielen, daß sie täuschend wirken. Hauptsache ist, daß man keine richtige 'zeitliche Perspektive' aufbauen kann. [...]Auch wenn viele Überlappungen mit der minimal-repetitiven Musik existieren, es gibt auch Unterschiede - so z.B. braucht eine *atemporelle Musik* meist eine gewiße Komplexität, um ihr Ziel zu erreichen. [...] Psychologisch geht es also um eine gezielte Distorsionierung der Zeitwahrnehmung, darum, eine - sicherlich methaphorische - 'Aufhebung der Zeit' zu verursachen, damit man andere, durch die Zeit versteckte Werte, wahrnimmt - ungefähr so, wie in einer visuellen Illusion, in der die konkreten, materiell anwesenden Formen verschwinden, um andere, irrealen Formen herzustellen. [...] Gemeinsamkeiten mit einem Labyrinth sind einleuchtend: eine solche Musik beruht auf einer labyrinthischen Zeit, mit willkürlichem Ein- und Ausgang, in dem man sich verirrt, da seine Konstruktion gezielt keine Orientierung gestattet [...] ein Labyrinth [ist aber] wie 'ein Rätsel zu lösen' gedacht, während die *atemporelle Musik* eben nur dann wirkt, wenn man total verzichtet, 'ihre Lösung zu suchen' - [...] Für viele Musiker ist diese Art von Musik langweilig; dann allerdings sollte man auch die traditionelle Musik aus Indonesien, Japan oder Afrika, sogar die europäischen Musik vor Palestrina, d.h. praktisch fast 90% der auf der Erde existierenden Musik als langweilig bezeichnen. Einem (idealen) Zuhörer aber, der 'nichts mehr erwartet', weil er immer ohnehin nur *monotone* Information bekommt, öffnet sich eine ganz neue Empfindlichkeit für unfaßbar subtile Details, kleinste Variationen, die normalesweise überhört werden. So bedeutet dies zunächst eine strengere Fokussierung und Verfeinerung der Aufmerksamkeit, ein Absenken der Schwelle, unter der die Information als relevant betrachtet wird. [...] *Atemporelle Musik* ist genau das Gegenteil von 'anekdotischer Musik', in der nur ausgeprägte, relativ grobe Informationen relevant sind. Unter 'Anekdotische Musik' verstehe ich nicht unbedingt illustrative Musik oder Musik mit Programm, sondern die eigene Qualität der musikalischen Strukturen in sich selbst, stets etwas Neues musikalisch zu 'erzählen', z.B. Themen, die eine Entfaltung haben, sich erfüllen, 'sterben' usw. [...] Indem der Zuhörer nicht mehr unterhaltende Information erwartet, wird die *monotone* Musik ein Hintergrund für seine eigenen Gedanken, im besten Fall für seine grundliegendsten, aus seinem tiefsten Unterbewußtsein stammenden Gedanken, die er normalerweise gar nicht beachtet. Somit werden vielleicht auch einige

ältere, vergessene, magische Eigenschaften der Musik wiederrufen, die heute merkwürdigerweise meist der Unterhaltungsmusik, z.B. der Underground- oder Technomusik, überlassen wurden. Diese Bemerkung zeigt auch, wie unterschiedlich die *atemporelle Musik*, ihr Ziel und ihre 'Sprache' sein können.
(GEORGESCU, CORNELIU DAN, *Bemerkungen über eine „atemporelle Musik"*. Expunere prezentată la simpozionul din cadrul festivalului "*Etos-Melos 1999. International Festival of Contemporary Musik*" la Bratislava, 7-17 noiembrie 1999. În: CORNELIU DAN GEORGESCU: *Studies on Musical Archetipes*. Berlin, 2006).

SPERANȚA RĂDULESCU

ESTETICA MUZICII LA PLURAL. CÂTEVA REFLECȚII GRĂBITE

Premise

Articolul de față este scurt și fără mari ambiții. Din perspectiva etnomuzicologiei, el poate părea chiar banal, pentru că se construiește în jurul unei idei de bună vreme absorbite de paradigma implicită a disciplinei: aceea că **nu se poate vorbi despre o estetică unică, ci despre estetici particulare**, modelate de culturi muzicale distincte. Această idee se sprijină pe o alta, azi în egală măsură cunoscută și acceptată, dar care i-ar fi contrariat pe muzicienii « academici » ai deceniilor trecute: **muzica nu este un limbaj universal**. *À la conception ethnocentrique de « la musique, langage universel », on oppose aujourd'hui la spécificité des cultures musicales,* afirmă Jean-Jacques Nattiez în capitolul « Ethnomusicologie » al enciclopediei în care semnează ca coordonator și co-autor[18] (p. 733). Afirmația sa nu sună de altfel ca o noutate, ci ca o rememorare - necesară într-un articol cu profil istoric - a unui loc comun. Într-un alt capitol al aceleiași enciclopedii[19], Michaela Garda i se alătură:

> „L'habitude de juger belle une musique agréable, qui coincide avec nos propres critères esthétiques, a survecu à la croyance en un beau métaphysique, transcendent et absolu /.../ ; chacun sait que ce **jugement dont la formulation révèle une prétention à l'universalité** (subl. ns.) n'est partagée, en réalité, qu'au sein d'une comunauté de goûts, grande ou petite (p. 649)."

Timothy Rice întărește, în alt context:

> „This is a good example of a truism that ethnomusicologists have long known, namely, that the way people understand and appreciate music,

---

[18] *Musiques.Une encyclopédie pour le XX ème siècle,* sous la direction de Jean-Jacques Nattiez; Actes Sud / Cité de la musique, Paris, 2004. Capitolul « Ethnomusicologie » este inclus în vol. 2 (« Les savoirs musicaux »), p. 721-765.

[19] « Esthétique. Petite histoire du beau musical »; în *Musiques.Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* op. cit., vol.2, p. 649 -671.

what they find beautiful or ugly, mellifluous or cacophonous, is a product of culture, not something universal." (subl. ns.)[20]

Există prin urmare în această lume o mulțime de estetici particulare, mai mult sau mai puțin distanțate unele de altele, forjate în timp și cu participarea tuturor celor implicați în devenirea culturilor muzicale care le-au generat și în planul cărora se exprimă.

Ce înțeleg prin „estetică"?

Cum nu intenționez defel să mă lansez în considerații subtile referitoare la sensul sau sensurile conceptului, voi îmbrățișa aici opinia pragmatică a Adriennei L. Kaeppler, conform căreia

„when one decides if something is beautiful or not, he or she is making a value judgement. The basic concept here is evaluation /.../ and how this mental construct is part of a system of thought. Thus, **I use the concept of evaluation (rather than beauty) as the basic principle of aesthetics** "(subl. ns.) (p.207)[21].

Conform autoarei, estetica este prin urmare ansamblul sistemic al criteriilor de evaluare proprii unei anumite culturi. Un punct de vedere împărtășit în același volum și de Anca Giurchescu, care comentează explicativ:

„It is amazing how criteria for esthetic judgements vary according to ethnicity, geography, chronology, social structure, economics, ideology and politic." (p. 218)[22].

Preceptele estetice se actualizează prin stil - iată motivul pentru care, mai jos, voi folosi termenii de estetică și stil în contexte care se referă fie la criterii, fie la alcătuirile sonore elaborate în respectul lor. În orice caz, poziția autoarelor evocate aici mi se pare convenabilă în împrejurarea de față, pentru că îmi permite să avansez, fără să mă împotmolesc în speculații, către miezul paginilor de față: prezentarea și comentarea unor

---

[20] În: *Music in Bulgaria*, New Oxford Press, 2004, p. 31-32.

[21] Adrienne L.Kappler, „An Introduction to Aesthetics (Keynote)"; în vol. *Dance and Society. Dancer as Cultural Performer*, Akadémiai Kiadó, European Folklore Institute, Budapest, Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, László Felföldi ed., p. 207-215.

[22] Anca Giurchescu, „Dance Aesthetics in Traditional Romanian Commmunities"; în vol. *Dance and Society. Dancer as Cultural Performer*, p. 216 - 223.

proprietăți muzicale valorizate într-o anumită cultură, dar socotite inacceptabile sau absurde în altă cultură sau chiar în aceeași cultură aflată în alt stadiu al devenirii sale. Ce folos nădăjduiesc să aducă acest demers? Acela de a revela deosebirile dintre reperele estetice ale muzicilor lumii; de a pune în evidență raporturile pe care le întreține (conflict, congruență, interferență); și de a sensibiliza în legătură cu prefacerile temporale deseori dramatice pe care le pot suporta. Nu e lipsit de importanță nici faptul că paginile de față ar putea să zdruncine credința în infailibilitatea criteriilor estetice vest-europene și în îndreptățirea noastră de a le socoti aplicabile ca atare oricăror alte muzici.

Repere estetice în conflict

În muzica rurală a Țării Oașului, registrul supra-acut este simbolul sonor al forței, determinării, disponibilității pentru competiție și reușitei sociale. În timpul horei duminicale, un fecior destoinic al satului își cântă - sau mai degrabă își urlă - propriul *danț* cât mai înalt cu putință, pentru a-i impune violonistului să-l urmărească și pentru a-și justifica pretenția de a se așeza, împreună cu partenera de dans, « sub grumazul ceterii », adică pe locul învingătorului[23]. Poziția sa în chioșcul-*ciupercă* unde se desfășoară hora - poziție care îl pune în avantaj și în ierarhia socială virtuală a satului - este însă contestată de unul sau mai mulți feciori-veleitari, care își cântă și ei propriile *danțuri*, pe cât posibil mai energic și ascuțit, deseori într-o suprapunere dezordonată. Rezultanta sonoră este o polifonie de țipete isterice dublată de scrârțâiturile unei viori acordate cu o cvintă sau sextă mai sus (prin traficări intense ale instrumentului pe care nu e momentul să le descriu). Cum au ajuns oșenii să valorizeze registrul supra-acut, să facă chiar o obsesie pentru el[24]? Explicația completă - dacă așa ceva va fi fiind realmente cu putință - este lungă și legată de toate aspectele culturii locale. Trăind pe un pământ neroditor care nu poate asigura subzistența onorabilă a locuitorilor săi, bărbații oșeni s-au deprins de multă vreme cu munca sezonieră în afara ținutului. În deceniile trecute, ei își căutau de lucru în

[23] Cel puțin așa stăteau lucrurile cu zece-cincisprezece ani în urmă, atunci când am întreprins, împreună cu Jacques Bouët și Bernard Lortat-Jacob, cercetările de teren care au precedat elaborarea volumului *À tue tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Collection „Hommes et musiques", Société française d'ethnologie, Nanterre, 2002. „Sub grumazul ceterei" înseamnă în proximitatea stâlpului central al chioșcului de dans, locul în care evoluează violonistul și *zongoraşul* (i.e. acompaniatorul chitarist).

[24] Cea mai mare parte a muzicii vocale și instrumentale oșenești executate în circumstanțe publice este instalată în supra-acut.

orice regiune a României în care era nevoie de oameni zdraveni, harnici şi hotărâţi. Din banii câştigaţi printr-o muncă fără preget oşenii se întreceau în construirea de case şi porţi monumentale prin care îşi proclamau izbânda în plan economic. Azi ei muncesc cu aceeaşi dârzenie în Franţa, Austria, Italia, Statele Unite etc. şi se înfruntă prin BMW-uri, Mercedes-uri decapotabile şi vile pe două-trei niveluri, despre care gurile rele spun că ar avea şi lift. Fiece pas către prosperitatea lor a fost şi continuă să fie însoţit de un mic salt spre acut al ceterelor - care, în treacăt fie spus, pe vremea lui Bartók erau acordate sub diapazon[25]. De câţiva ani, în zilele de mare sărbătoare, bărbaţii de toate vârstele îşi prind la pălărie o pană de păun de minimum 50 cm - accesoriu care rimează perfect cu înălţimea caselor, a viorilor, a glasurilor şi a nemăsuratelor lor ambiţii.

Sunetul ideal al muzicii oşeneşti - care sugerează, aşa cum arătam, energia, curajul şi determinarea de a învinge - este deci supra-acut, forţat şi sfredelitor. Dar acest sunet « ideal » este disgraţios în muzica clasică indiană, în muzicile înalte ale Extremului Orient, în muzica academică europeană a tuturor timpurilor şi - îndrăznesc să afirm - în toate muzicile cunoscute, indiferent unde şi când ar fiinţa sau ar fi fiinţat ele.

Timbrul vocal deliberat parazitat al lui Louis Armstrong, care trece drept o delicatesă în jazzul timpuriu, este respins ca urât şi inadecvat de muzicile înalte din Indonezia, Cambogia, Tailanda, India...
Strigătele masculine « violente » din teatrul japonez nu rimează de fel cu timbrurile vocale calme, ponderate, din muzica populară austriacă.
Sonorităţile muzicii imperiale chineze şti îi par unui european agasante şi fără noimă. În orice caz, Berlioz le disprețuieşte:

> „On se rappelle - notează Constantin Brăiloiu[26] - les invectives frénétiques de Berlioz contre les Chinois et leurs airs «grotesques» ou les Hindous et leurs instruments «stupidement abominables»".

Muzica central-asiatică e şi ea greu de digerat pentru « ceilalţi », oricare ar fi aceştia, de vreme ce Liszt comentează :

> „Les Turcomans, Mongols et autres peuples de l'interieur asiatique ont toujours temoignés de n'avoir aucune finesse d'oreille : ils ne sont

---

[25] Cercetările etnomuzicale ale lui Béla Bartók în Oaş, care datează din 1912, sunt reflectate în *Rumanian Folk Music, Rumanian Folk Music* [R.F.M.], vol. I-V, La Haye, 1967-1975, B. Suchoff ed.

[26] Constantin Brăiloiu, „Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui"; în *Problemes d'ethnomusicologie*, Minkoff M Reprint, Genève, 1973, Gilbert Rouget ed., pp. 119-134, p. 123.

affectés que par les plus brutales impressions du rythme, celles qui agissent sur les animaux eux-mêmes." [27]

Muzica country este ascultată de amerindienii Suya din pădurile amazoniene în tăcere, din respect pentru interpreții săi, Anthony şi Judy Seeger[28]. Pentru membrii tribului, această muzică are sens nu prin sine, ci prin gestul de încredere şi prietenie care prezidează şi însoţeşte producerea sa.

Glasurile efeminate ale cântăreților castrați din epoca pre-renascentistă sunt, sub aspect timbral, la o mie de leghe distanță de vocile masculine din opera europeană a secolului al XIX-lea. Acest ultim exemplu este de altfel mai incitant decât cele care îl preced. El ne reaminteşte că, în cursul istoriei, criteriile de valoare ale aceleiaşi culturi muzicale se expun unor transformări însemnate, uneori chiar radicale. Muzica savantă occidentală, care a păstrat numeroase mărturii scrise privitoare la istoria sa, este un bun câmp de observare a acestui fenomen. În încercarea de a sonda profunzimea prefacerilor estetice pe care le provoacă timpul, vă propun să ne închipuim că, printr-un miracol, Palestrina ar asculta piesa *Ionisation* de Edgar Varèse. Cum ar reacționa? E probabil că, după câteva momente de stupoare, ar refuza să o considere « muzică ». Să imaginăm însă şi situația în care creatorii cunoscuți se confruntă nu cu valorile muzicale ale viitorului, ci cu cele ale trecutului. Mozart ar fi destul de contrariat la auzul muzicii lui Guillaume de Machault, ignorată în vremea sa; Varèse ar accepta-o însă şi ar şti să o judece - sau, în fine, ar crede că ştie, deoarece nu e deloc sigur că evaluarea sa ar coincide cu cea a unui muzician din epocă -, pentru că educația muzicală a timpului său include o serioasă informare asupra stilurilor istorice. Dar nu are rost să risc construind situații ilustrative imaginare, de vreme ce Brăiloiu, care s-a preocupat de subiect şi a adunat o seamă de documente legate de el, îmi serveşte un minunat exemplu[29], al cărui protagonist este acelaşi Berlioz:

„ /.../ le plus remarquable est que son intolérance est tout aussi vive à l'endroit de la musique occidentale d'époques antérieures à la sienne. Comme il vient d'écouter les Impropères de Palestrina, il note d'une plume péremptoire: „On peut bien admettre que le gout et une certaine science ont guidé le musicien, mais le génie... allons donc, c'est une plaisanterie."

---

[27] Brăiloiu, op. cit., p. 123.

[28] Anthony Seeger, *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2004, p. 19-21.

[29] „Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui", p. 123.

Astăzi muzicienii sunt deprinşi să evalueze muzicile de altădată recurgând la codurile estetice specifice fiecăreia din ele, fără să mai reflecteze asupra faptului că aceste coduri sunt deseori conflictuale.

Repere estetice congruente

Desigur, criteriile estetice ale muzicilor nu sunt cu necesitate incompatibile Ele pot prezenta suprapuneri, interferenţe şi compatibilităţi. Premisele ideale ale compatibilităţilor sunt furnizate de coexistenţa muzicilor în aceeaşi arie geo-culturală. Muzicile tradiţionale româneşti şi maghiare din Transilvania, de pildă, au acelaşi inconfundabil aer de familie pentru că, la nivelul datelor lor stilistice esenţiale, asemănările prevalează asupra deosebirilor; ele conţin chiar o cantitate însemnată de melodii comune, care îşi precizează identitatea etnică doar prin câteva detalii de execuţie (tempo-uri, structuri ritmice, accente, note ornamentale). Într-un raport similar se află şi în muzicile pe care le execută azi, la petreceri, fanfarele ţărăneşti din centrul Moldovei « pentru români » şi respectiv « pentru ţigani ». Lăutarii le propun tuturor clienţilor lor cam aceleaşi piese ; pentru români, ei le cîntă însă în versiuni relativ simple, clare şi parcimonios armonizate, iar pentru romi în versiuni abundent ornamentate şi acompaniate cu acorduri felurite, succesiune alertă[30]. Deosebirile, oricât de minore ar fi sau ne-ar părea nouă, sunt percepute şi evaluate cu extremă acuitate de către localnicii de o etnie sau alta. Maghiarii s-ar arăta nemulţumiţi dacă ceteraşii pe care îi tocmesc la nuntă le-ar cânta « ca pentru români »; iar românii din Moldova ar fi vexaţi dacă fanfaragiii le-ar cânta « ca pentru ţigani », adică la un nivel de complexitate la care melodiile ar deveni « încurcate » şi « greu de înţeles ».

În zilele noastre, metisajele şi fuziunile muzicale sunt provocate în principal de mişcările de populaţii - cele mai ample pe care omenirea le-a cunoscut vreodată -, dar şi de alte cauze, între care presiunea pe care o exercită culturile prestigioase şi bine susţinute financiar asupra celor « de nişă ». Fuziunile provoacă în mod firesc şi amestecuri în planul criteriilor de evaluare. De pildă : muzica populară occidentală a prezentului (*pop music*), a cărei putere de penetraţie este copleşitoare, se proiectează constant asupra muzicilor din aceeaşi categorie de pe întreaga planetă. Chiar şi muzicile din spaţiul musulman au adoptat de bună vreme

[30] Vezi Victor Stoichita, *L'art de la feinte, musique et malice dans un village tzigane de Roumanie,* teză de doctorat susţinută în decembrie 2006 la universitatea Paris X Nanterre , în curs de publicare.

tonalitatea şi armonizarea tonală, sistemul ritmic divizionar, structura frazală a melodiilor, instrumentele cu amplificare electrică euro-americane etc., deşi toate acestea produc sensibile tulburări la nivelul criteriilor lor estetice.

Reperele estetice ale satului planetar

Într-o lume în care migraţiile sunt mai ample ca niciodată de-a lungul istoriei iar multiculturalismul tinde să devină datul inconturnabil al convieţuirilor urbane, compatibilizările estetice se produc spontan, exprimând de multe ori propensiunea subconştientă a unor grupuri sociale către ansamblul de valori al unei alte culturi. Spre exemplu oamenii satelor de pretutindeni sunt fascinaţi de nivelul şi stilul de viaţă al cetăţenilor din vestul european sau din Statele Unite, ceea ce îi predispune la asimilarea rapidă a reperelor stilistice şi estetice ale muzicii pop. Există însă şi compatibilizări obţinute prin demersuri deliberate. Cazul cel mai frapant este, poate, cel al muzicilor din filmele japoneze de mare răsunet. Acestea sunt compuse în datele stilistice - şi implicit în normele estetice - ale muzicilor occidentale contemporane, culoarea lor locală fiind sugerată doar vag, prin timburile unor instrumente tradiţionale şi prin câteva întorsături melodice aparte. Pesemne că realizatorii filmelor şi-au propus din capul locului să creeze producţii vandabile pe piaţa internaţională, motiv pentru care au optat pentru coloane muzicale pe înţelesul tuturor locuitorilor planetei, adică... într-un stil subsumat în principal esteticii muzicale occidentale. Un alt exemplu: o companie multinaţională de discuri este preocupată să-şi distribuie producţia de muzică pop în toate colţurile lumii, de la Los Angeles până la Tokyo şi de la Capetown până la Oslo. Motiv pentru care conducătorii ei îi stimulează pe creatorii cu care colaborează să inventeze stiluri *passe-partout*, situate undeva la intersecţia (aproximativă şi discutabilă a) stilurilor muzicale majore ale lumii. « Compromisurile » de acest gen conduc treptat la conturarea unei estetici de relevanţă universală (sau nulă ?) - care, ca din întâmplare, pivotează în jurul esteticii pop-ului euro-american. Nu neapărat pentru că acesta ar absorbi şi remodela mai uşor influenţele provenite din cele mai variate surse (deşi, ca ipoteză de lucru, ideea ar merita o oarecare atenţie); ci pentru că, aşa cum spuneam, oamenii din perimetrul vestic al planetei sunt mai înstăriţi, prin urmare mai interesanţi ca beneficiari-cumpărători.

Se configurează însă, în contrapartidă, şi tendinţa contrară, de respingere a oricăror creolizări. Cei care le condamnă vehement şi cu perseverenţă, susţinând că subminează grav identităţile muzicale regionale

şi naţionale, sunt «fundamentaliştii » şi « puriştii » de pretutindeni. Argumentaţia pe care şi-au construit-o nu e lipsită de miez, dar este viciată de omiterea unui aspect semnificativ al realităţii: în afară de fuziunile muzicale realizate sau stimulate din interes economic, politic sau de altă natură, există numeroase alte fuziuni, pe care oamenii de pe toate meridianele le forjează spontan, din nevoia de a exprima ceva anume, important pentru ei: o afiliere, o opoziţie, o aspiraţie, o re-poziţionare... E oare posibil să le blamezi? Cu ce drept şi în numele cărei cauze sau adevăr suprem?

Chestiunea esteticii muzicale a satului planetar este fără îndoială una din provocările majore ale prezentului. Dar nu cred să am destulă pricepere şi destul timp pentru a mă apleca serios, aici şi acum, asupra ei.

FLORINELA POPA

ESTETICA REALISMULUI SOCIALIST: STUDIU DE CAZ

I. Realismul socialist: un compromis între estetică şi ideologie

Mai toate sistemele totalitare, indiferent de doctrinele pe care le propagă (sau, mai bine zis, de care se folosesc) îşi creează şi perfecţionează în timp strategii de ideologizare a maselor, în care creaţiei artistice îi revine un rol deloc de neglijat. În cadrul experimentului comunist din URSS, care a iradiat apoi în întreg estul european, ambalarea funcţiei propagandistice a artei sub aparenţele unei „estetici" s-a numit realism socialist.

Prima utilizare a sintagmei de *realism socialist* îi este atribuită lui Stalin, în cursul unei întâlniri „particulare" (dar intens comentată în presă), între conducătorii Partidului şi scriitori. Consemnat prima dată în 23 mai 1932, termenul a fost oficializat în 1934, în urma unui raport semnat de Andrei Jdanov.

Impunerea în URSS a unei „metode unice de creaţie"- cum a fost definit realismul socialist - era, cel puţin dintr-un anumit punct de vedere, previzibilă. Polemicile aprinse între diferitele grupări şi direcţii ale avangardei ruse - animate deopotrivă de idealurile comuniste - riscau să pericliteze puterea Partidului. În acelaşi timp, dinamica fenomenelor artistice de după Revoluţia bolşevică a pregătit terenul pentru noua estetică. În câteva dintre cele mai vizibile mişcări, printre care futurism, constructivism, LEF, RAPP, Proletkult, se pot detecta tot atâtea surse ale eclecticului realism socialist.

Apărut în Italia, apoi în Rusia - încă înainte de Revoluţia din 1917 -, futurismul s-a manifestat prin pasiunea pentru modernism şi viteză, dar şi printr-o contestare radicală a ideologiei burgheze, care l-a împins foarte aproape de anarhism. Probabil nu întâmplător, futurismul

> „şi-a găsit în cele din urmă sfârşitul prin aderarea la o putere politică solidă, care se situa la cei doi poli extremi ai ideologiei, marxismul şi fascismul"[31].

[31] Allain şi Odette Virmaux, *Dicţionar de mişcări literare şi artistice contemporane*, Bucureşti, Editura Nemira, 2001, p. 84.

Același cult al mașinii a caracterizat și constructivismul, apărut la Moscova în 1920, care, spre deosebire de futurism, făcea apologia unei arte „utilitare, raționale și funcționale, în detrimentul noțiunii de artă autonomă sau de artă pură". Funcționalul tindea practic să desființeze esteticul.
În 1922, Vladimir Maiakovski lansa o nouă grupare, numită LEF (*Frontul de stânga al artei*), în care se reuneau foști futuriști. Aceasta vedea artistul ca pe „un simplu tehnician", angajat într-o „artă productivă"[32]. În viziunea sa extremistă, „epocile artistice și literare revolute trebuiau măturate fără milă".

Dintre toate mișcările care preced realismul socialist, Proletkult-ul a avut, de departe, idealurile cele mai ambițioase. Încă din septembrie 1917, înainte de triumful Revoluției, își propunea să construiască o cultură proletară, accesibilă maselor, care, în același timp, să permită oamenilor muncii să se exprime individual[33]. Proliferarea sa rapidă și faptul că scriitorii-proletari tindeau să constituie o asociație autonomă l-au alarmat pe Lenin. De aceea, începând din 1920, Proletkult-ul a fost strict controlat de Partid, până când a dispărut definitiv în 1932, odată cu pretinsa „desființare a claselor". De altfel, termenul de *realism socialist* a fost preferat propunerii inițiale, *realism proletar,* tocmai pentru evidențierea acestui nou stadiu al societății sovietice.

Apărut din necesitatea de a unifica tendințele anterioare disparate, realismul socialist nu s-a constituit de la început într-o școală sau o doctrină, ci a fost definit ca „metodă de creație". (Lipsa de rigoare a definiției a determinat și numeroase reveniri asupra ei, menite de fiecare dată să îngrădească libertatea creatoare. Încercările de evaziune ale creatorilor au fost sancționate prin corecții dure: arestări, inclusiv execuții - mai ales în perioada ce desparte Congresul din 1934 de invazia germană din iunie 1941).

Într-o primă fază, s-a făcut distincția între noțiunea de „realism socialist" și cea de „stil" sau „poetică", iar propagatorii săi au insistat inițial asupra varietății stilurilor pe care această „metodă" le acceptă. Iluzia diversității a fost însă de scurtă durată. Campania de presă din 1936 împotriva „formalismului" și „naturalismului" - curente considerate „erezii majore ce amenință realismul socialist"[34] - a instaurat un regim al terorii în artă.

Articolele apărute în *Pravda* în ianuarie-martie au fost „primele intervenții directe ale Partidului în domeniul propriu-zis estetic"[35].

---

[32] Allain și Odette Virmaux, p. 113.
[33] Allain și Odette Virmaux, p. 174.
[34] M. Aucouturier, *Realismul socialist*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 59.
[35] M. Aucouturier, p. 62.

Editorialul *Harababură în loc de muzică,* care, deşi anonim, are caracterul unui verdict oficial, critică violent opera unuia dintre cei mai talentaţi compozitori tineri sovietici, Dmitri Şostakovici (*Lady Macbeth din Mţensk*). Declanşată cu referire la una din artele cele mai puţin „ideologice", lupta împotriva formalismului se va generaliza, avertizând întreaga comunitate artistică asupra limitelor libertăţii sale:

> „articolele din *Pravda* nu trebuia să emoţioneze numai colectivitatea muzicală. Scriem că aberaţia stângistă în muzică avea aceleaşi rădăcini ca aberaţia stângistă în pictură, în literatură, în toate sferele artei."[36]

În fond, această campanie nici măcar nu a vizat propriu-zis esteticile de avangardă - asimilate purei pervertiri a gustului, sub influenţa Occidentului burghez. „Formalismul" desemna îndepărtarea de „bunul-simţ", de „obişnuinţa şi gusturile marelui public". La o primă vedere, cantonarea în sfera „gusturilor maselor" părea justificată, având în vedere *funcţia educativă şi mobilizatoare încredinţată artei* în sistemul totalitar. Pe de altă parte, ea reflectă teama conducătorilor Partidului - în general, oameni fără o cultură estetică - că, neînţelegând creaţia artistică, riscau să o piardă de sub control.

„Naturalismul" este, la rândul său, blamat. Sunt incriminate acele opere de un realism pur descriptiv, care nu evidenţiază *imperativul pur ideologic al doctrinei* sau care,

> „punând accentul pe servitudinea biologică a condiţiei umane (...), mai degrabă decât pe destinul social şi istoric al omului, se deschid asupra unei problematici existenţiale de rezonanţă pesimistă şi nu poate deci servi mobilizării energiilor pentru cauza comunistă."[37]

(De altfel, una dintre trăsăturile principale ale artei realist-socialiste o reprezintă optimismul.)

Aparenta destindere din timpul războiului este întreruptă cu brutalitate printr-un nou raport al lui Jdanov, din 10 februarie 1946, care nu face altceva decât să repună în discuţie *caracterul esenţial conservator al normelor estetice ale realismului socialist, acreditat pe baza tradiţiei ruse.* Noutatea o reprezintă o mai accentuată subordonare a artei faţă de Partid. Pornind de la metafora stalinistă a scriitorului „inginer al sufletelor",

---

[36] citat de M. Aucouturier dintr-un articol cu caracter oficial, datat 13 februarie 1936, consacrat cinematografiei, p. 64.

[37] Aucouturier, p. 63.

activitatea artistică devine „producție", care trebuie să respecte un anumit „plan", la fel ca producția industrială sau agricolă.

Două principii esențiale asigură realismului socialist statutul de *ortodoxie estetică*, instituționalizată în 1939 prin atribuirea premiului Stalin. Primul se referă la *univocitatea mesajului ideologic, transparența și lizibilitatea imediată a codului artistic*. De aici, evitarea oricăror inovații formale - care ar putea modifica/denatura mesajul, căzând în „formalism". Riscurile sunt diminuate prin apelarea la formele „clasice", verificate, autorizate în fiecare domeniu artistic prin câteva modele oficiale, împrumutate în general din arta rusă a secolului al XIX-lea. În muzică, de pildă, modelele propuse compozitorilor sovietici sunt creatorii ruși, de la Glinka la Ceaikovski, precum și folclorul:

> „Cântecul popular rus, în privința căruia Jdanov este un mare cunoscător, este ridicat la rang de mare artă: poeții și cei mai mari compozitori sunt invitați să se inspire din el."[38]

Al doilea principiu fundamental al esteticii staliniste - care trebuia să etaleze noutatea acesteia în raport cu modelele clasice - este monumentalitatea, principiu

> „ce exprimă caracterul grandios al proiectului comunist, al Statului care întruchipează voința universală, Conducătorul (Lenin sau Stalin) care reprezintă simbolul viu al acestuia."[39]

Prezentă în toate artele, monumentalitatea se asociază în muzică unor genuri precum simfonia (Șostakovici, bunăoară, a revenit în grațiile Partidului în urma compunerii *Simfoniei a V-a* în 1937), oratoriul, cantata sau opera „epică" (*Război și pace* de Prokofiev).

Presiunile politice, numeroasele controale și chiar riscurile penale la care sunt expuși artiștii (în caz că inovează) paralizează treptat creația. Primele semnale vin din cinematografie (prin scăderea dramatică a producției filmului de ficțiune) și din teatru (absența publicului). Semnalarea de către unii critici a lipsei *conflictualității și a unor eroi adevărați* din piesele sovietice contemporane le-a adus în presă acuza de „complot antipatriotic". Această pretinsă subversie ideologică a avut drept consecință acreditarea unei noi teze a realismului socialist, teza *non-conflictualității*:

---

[38] Aucouturier, p. 86.

[39] Aucouturier, p. 87.

„într-o societate în care nu mai există forțe sociale antagoniste, nu poate fi vorba de un conflict decât între cel mai bun și cel mai puțin bun."[40]

Prin urmare, continuă să apară lucrări care idealizează până la absurd societatea contemporană, în care unica rațiune de a fi a personajelor o reprezintă sarcinile de producție. Declarațiile de dragoste ale unui cuplu de muncitori în fața utilajului lor sau moartea eroică a celui care a refuzat să se îngrijească pentru a nu întârzia secerișul sunt exemple elocvente[41]. Totuși, ulterior s-au ridicat din nou voci critice, care au susținut că societatea sovietică are destule imperfecțiuni ce trebuie dezvăluite și criticate. Satira părea să fie categoria estetică ideală:

„Avem nevoie de Gogoli, de Șcedrini sovietici."[42]

Într-un raport la cel de-al XIX-lea Congres al PCUS din octombrie '52, Gheorghi Malenkov, protejatul lui Stalin, va reabilita oficial satira, pentru

„biciuirea viciilor, insuficiențelor, fenomenelor nesănătoase care se produc în societate",

dar chiar în aceeași frază invită, compensatoriu, la

„a descoperi prin imagini artistice pozitive oameni de tip nou în toată măreția demnității lor umane..."[43]

I.1. Exportul realismului socialist

Interesul Occidentului față de realismul socialist în anii '30 este o atitudine oarecum de înțeles în condițiile ascensiunii fascismului și hitlerismului. Printre adepții săi s-a numărat o bună parte a intelectualității „de stânga". În special poeți ieșiți din avangarda anilor '20, printre care Paul Eluard, Rafael Alberti, Johannes Becher, Pablo Neruda, au importat din realismul socialist exclusiv aspectele ideologice, nu și constrângerile estetice aferente artei sovietice (întoarcerea la mijloacele artistice ale secolului al XIX-lea). Realismul socialist a fost perceput aici ca

---

[40] Aucouturier, p. 89.
[41] cf. Aucouturier, p. 90.
[42] autor anonim, „Nikolai Vasilievici Gogol" în *Pravda*, 4 martie 1952. Citat de Aucouturier, p. 90.
[43] citat de Aucouturier, p. 92.

„o concepție foarte largă, ce înglobează manifestări foarte variate ale artei contemporane, chiar dacă ele sunt unite printr-un punct de vedere comun, perspectiva dezvoltării societății spre socialism."[44]

În schimb, în țările estice, dominația URSS-ului instaurată după război a avut drept consecință importarea forțată a modelului sovietic în toate domeniile. Prin urmare, creația artistică a preluat „la pachet" toate implicațiile realismului socialist. Nu numai doctrina, ci întregul mecanism pus în funcțiune şi controlat de Partidul comunist: „uniuni ale creatorilor" cu caracter oficial, avantaje materiale şi sociale celor care se supun regimului sau, dimpotrivă, excluderea din viața publică a celor care opun rezistență.

I.2. Critica realismului socialist

Calitatea oficială a realismului socialist într-un sistem totalitar, precum cel sovietic, l-a ținut la adăpost de orice critică până la căderea comunismului. Punerea sa la îndoială, într-un eseu clandestin, *Ce este realismul socialist* (Paris, 1957), publicat sub pseudonim de un tânăr cercetător şi critic literar, Andrei Siniavski, i-a adus acestuia şapte ani de detenție „în regim sever". Printr-un discurs ironic, ce parafraza discursul oficial al marxismului, Siniavski arată multe dintre contradițiile realismului socialist. Foarte interesante sunt cele referitoare la *eroul pozitiv*, alias *omul nou*. Combinația între calitățile excepționale, neverosimile ale eroului comunist care nu are îndoieli, ci doar certitudinea credinței comuniste şi modelele literare ale secolului al XIX-lea, acele caractere reflexive, preocupate de autoanaliză, incapabile de multe ori să îşi găsească un scop, dezvăluie chipuri monstruoase, groteşti:

„Personajele sunt chinuite ca la Dostoievski, au trăiri sufleteşti cum întâlnim în opera lui Turgheniev, construiesc fericirea familială în stilul lui Tolstoi şi în acelaşi timp, răzgândindu-se, urlă cu o voce răsunătoare adevăruri banale împrumutate de la presa sovietică: *Trăiască pacea în întreaga lume!, Jos cu făcătorii de război!*. Nu este nici clasicism, nici realism. Este semi-arta semi-clasică a unui non-realism câtuşi de puțin socialist."[45]

---

[44] Bedřich Václavek, citat de Aucouturier, p. 94.

[45] citat de Aucouturier, p. 107.

Mai mult decât atât, eticheta degradantă de „mic-burghez" dată de Gorki personajelor din literatura rusă a secolului al XIX-lea arată cu claritate absurditatea aplicării dialecticii *formă națională și conținut realist-socialist.*

Repunerea în discuție a noțiunii de realism socialist la sfârșitul anilor '80, în plină *perestroika*, evidențiază un concept

> „care se aseamănă, mai degrabă, cu o vacă sacră intangibilă sub carapacea sa ideologică, decât cu o categorie științifică (E. Dobrenko)."

O altă definire a sa *post factum* reflectă

> „un concept principal politic ce nu a reușit niciodată să găsească o explicație științifică suficient de riguroasă dar care a conservat o netă rezonanță normativă" (V. Prozorov).[46]

Acestea sunt, în linii generale, coordonatele realismului socialist, cărora li s-au adăugat alte particularități și nuanțe în țările din „blocul socialist", aflate după cel de-al doilea război mondial sub controlul strict al Moscovei.

II. Realismul socialist în România

Schimbările profunde din societatea românească de după 1944 au afectat toate domeniile, inclusiv cel artistic. Preluarea oficială a realismului socialist a coincis cu eliminarea din viața publică a personalităților cu un profil politic necorespunzător („exploatatori burghezi", legionari etc.). Momentul, prielnic plătirii polițelor, nu a ocolit nici breasla muzicienilor (cazul lui Dimitrie Cuclin sau Harry Brauner).

Societatea Compozitorilor Români, care fusese condusă de Enescu, Jora și Brăiloiu - toți trei puși la index de noile oficialități, într-o primă fază - devine în 1949 *Uniunea Compozitorilor*, condusă de Matei Socor, un fost avangardist, cu studii în Germania (!). Acesta a elaborat Rezoluția Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952, „un fel de Constituție a *Uniunii Compozitorilor*"[47].

---

[46] citați de M. Aucouturier, p. 113, 114.

[47] Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 18.

Inspirată „din înaltele principii ale esteticii marxist-leninist-staliniste"[48] şi din Hotărârea CC al PCUS din februarie 1948, Rezoluţia impunea compozitorilor

> „lupta pentru însuşirea metodei realismului socialist, adică a acelei metode care ne ajută să oglindim în imagini artistice realitatea în continuă prefacere, reliefând elementele ei cele mai noi şi progresiste."[49]

II.1. Contextul apariţiei şi proliferării cântecului nou

„Cazul" prezentat în continuare este cel al folclorului muzical românesc, a cărui fizionomie suferă modificări importante prin impactul realismului socialist. Plasarea în centrul atenţiei a „creaţiei clasei muncitoare", în contextul „internaţionalismului socialist", reprezintă o caracteristică a folclorului ce poate fi sesizată numai în perioada luată în discuţie (anii '50). În deceniul următor, accentele ideologice noi, pronunţat naţionaliste, au avut drept consecinţă reîntoarcerea cercetării folclorice la valorile tradiţionale, ale satului.

Termenul de folclor este redefinit după 1948, pornind de la sensul dat de întemeietorul folcloristicii sovietice, Maxim Gorki: „creaţiile artistice ale poporului muncitor". (În condiţiile preluării puterii politice de către comunişti în România, nu putea fi imediat pusă în practică „desfiinţarea claselor". De aici şi o serie de confuzii terminologice ivite în imitarea modelului sovietic, ca, de pildă, punerea semnului „egal" între proletcultism şi realism socialist.)

Optica nouă asupra conceptului de folclor extinde semnificativ aria de investigare a creaţiei populare în spaţiul românesc. Dacă, anterior, interesul folcloriştilor se îndreptase aproape exclusiv asupra melodiilor vechi, ţărăneşti, acum sarcina lor principală devenea cercetarea producţiilor artistice ale satelor, oraşelor, marilor şantiere, fabricilor, uzinelor etc[50].

Activitatea *Institutului de folclor*, înfiinţat în 1949, ca, de altfel, a tuturor instituţiilor muzicale din ţară, se derulează de acum sub controlul strict al puterii. Prin urmare, prevederile cu caracter normativ ale

---

[48] Nicolae Buicliu, „Pentru o justă atitudine faţă de folklor", în revista *Muzica*, nr. 9/1952, p. 25.

[49] v. punctul 8 din *Rezoluţia Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952*, în *Muzica*, nr. 1/ 1952, p. 8.

[50] cf. Sabin Drăgoi, „Cinci ani de activitate a Institutului de Folclor", în *Muzica*, nr. 6/1954, p. 6.

Rezoluției Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952 au vizat și domeniul creației populare:

> „Este necesar să se desfășoare o muncă intensă pentru studierea folclorului și valorificarea bogățiilor sale în creația compozitorilor. Folclorul, care se află în continuă prefacere oglindește sufletul poporului, idealurile lui. (...) Institutul de Folklor are menirea de a da un ajutor important compozitorilor. Nu este de ajuns să se culeagă melodii populare; ele trebuie publicate. De asemenea trebuie publicate studii temeinice asupra creației populare."[51]

Din analiza amănunțită a acestor prevederi - consemnată pe larg în presă - au rezultat noi și noi sarcini pe care folcloristul trebuie să și le asume: trezirea interesului poporului pentru folclor; îndrumarea muncii de pregătire a corurilor, formațiilor de amatori; orchestrarea și aranjarea de lucrări pentru orchestre populare etc. O anume retorică a sugerării orientează linia pe care se vor situa, în continuare, multe din „studiile temeinice" despre folclor:

> „Ar fi interesant de știut ce s-a întâmplat pe teren cu acele cântece culese cu câteva decenii în urmă. Ce au devenit între timp aceste cântece acolo de unde au fost culese, cum au circulat sau *ce transformări au suferit ele sub influența evenimentelor și a prefacerilor noi sociale.*" [s. n.][52]

Interesul - pretins științific, de fapt, propagandistic - pentru efectele pe care „prefacerile noi sociale" le au asupra creației folclorice reprezintă primul pas spre o normare a acesteia pe linia esteticii realist-socialiste. Rând pe rând, cercetătorii „observă" conținutul *legat de construirea socialismului* al creațiilor „de ultimă oră" culese din diferite zone ale țării - o consecință „firească" a *vieții noi și fericite pe care autorii lor o trăiesc.* Pasul următor va fi acreditarea apariției și dezvoltării unui gen folcloric nou, *cântecul nou,* devenit expresia optimă a dialecticii *formă națională - conținut realist-socialist.*

Deja în raportul privind activitatea Institutului de Folclor la 5 ani de la înființare, se fac referiri la îmbogățirea substanțială a colecțiilor Institutului

---

[51] citat (punctul 13, g) din *Rezoluția Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952...*, p. 10.
[52] Buicliu, p. 29.

„îndeosebi în urma cercetărilor făcute pe teren asupra folclorului contemporan al patriei noastre."[53]

Deşi se conştientizează faptul că trecerea de la vechi la nou nu poate fi decât „un proces de durată, de continuă şlefuire", o paralelă făcută între creaţiile vechi şi cele noi arată contraste uimitoare: faţă de cântecele care exprimau „nesfârşitele dureri ale trecutului"[54],

„cele de azi oglindesc multilateral bucuria vieţii libere, străduinţele oamenilor muncii de a-şi făuri o viaţă mai bună, de a construi socialismul şi a întări pacea.."[55]

Din acelaşi raport reiese rolul însemnat al folcloristului în procesul de ideologizare a maselor. Pe lângă propagarea *ideilor progresiste,* acestuia i se cere chiar să intervină asupra conţinutului folclorului:

„rolul cercetărilor de folclor este ca, urmând firul conducător al identificării tipicului, să descopere şi să valorifice operele folclorice progresiste, să caracterizeze pe cele înapoiate şi *să elimine pe cele duşmănoase."*[56]

Recunoaşterea „pe faţă" a practicării cenzurii şi evidenta renunţare la atitudinea neutră, de observare şi descriere obiectivă a fenomenului de către specialişti, ridică mari semne de întrebare în legătură cu multe dintre rezultatele comunicate ale cercetărilor.

Bunăoară, este semnalată tendinţa de dispariţie a anumitor genuri - a celor care exprimau viaţa nefericită din trecut (doina, balada) - şi, în acelaşi timp, ascensiunea cântecului propriu-zis, cu trăsături ce îl situează ostentativ pe linia estetică a realismului socialist:

„creaţia nouă de astăzi creşte pe solul fondului tradiţional, aducând în partea poetică imagini, idei şi sentimente legate de construirea socialismului, iar în melodică un suflu larg de energie şi optimism, care duce la schimbări structurale ale melodiei".[57]

---

[53] Drăgoi, p. 5.
[54] M. Sadoveanu, citat de Drăgoi, p. 6.
[55] Drăgoi, p. 6.
[56] Drăgoi.
[57] Drăgoi.

De asemenea, într-un studiu despre cântecul popular în comuna Ieud[58], o statistică pe categorii de vârstă arată, de pildă, că tinerii nu includ în repertoriul lor creații „vechi" („în care generații întregi își cântau depărtarea, singurătatea, nenorocul, greutatea slujitului la străin, înfrățirea cu codrul, cu păsările etc."), pentru că nu îi mai reprezintă:

> „tinerii, din cauza schimbării complete a felului lor de viață, deși le cunosc, nu le cântă. (...) În cele câteva sute de cântece culese de la tineri nu am dat peste nici unul."[59]

Curios e însă faptul că și bătrânii sunt pe cale să uite vechiul repertoriu (sau, cel puțin, textele acestuia):

> „Baba Floarea, la 67 de ani, încurcă textele la reconstituirea celor vechi; vorbind însă despre viața nouă, spune tinerelor ce lucrau în grădina gospodăriei: *Cine lucră-n colectiv/ Da nu-i hia dă ninic* (...)."

O manipulare foarte transparentă a rezultatelor cercetării vizează aspectul răspândirii cântecului nou, așa cum ilustrează un articol din revista *Muzica*[60], scris pe marginea unei consfătuiri a folcloriștilor, care avusese loc în ianuarie 1954.

În urma unor culegeri făcute de un grup de specialiști în comuna Bătrâni-Prahova, Mariana Rodan a prezentat referatul intitulat *Contribuții la studierea noii creații de cântece din R.P.R.* Deși recunoaște că aceste cântece „nu sunt în momentul de față foarte răspândite", autoarea găsește perfect justificată „omologarea" cântecului nou în folclorul românesc, invocând conceptul de „tipic" - cu sensul dat de G. M. Malenkov la Congresul al XIX-lea al PCUS:

> „tipic este nu numai ce se întâlnește cel mai des, ci ceea ce exprimă în modul cel mai plin și mai expresiv esența forței sociale respective. În concepția marxist-leninistă, tipicul nu înseamnă nicidecum o medie statistică oarecare. Tipicul corespunde esenței fenomenului social-istoric dat și nu este pur și simplu lucrul cel mai răspândit, ceva ce se repetă des, ceva cotidian[61]."

---

[58] Ghizela Sulițeanu, „Viața cântecului popular în comuna Ieud", revista *Muzica*, nr. 1/ 1952, p. 44-56.
[59] Sulițeanu, p. 45.
[60] Sadoveanu, „Consfătuirea folcloriștilor din țara noastră", în *Muzica*, nr. 2/1954, p. 34-35.
[61] Sadoveanu, p. 34.

Fără a se lăsa convinşi de „argumentaţia" referentei, câţiva participanţi (dintre care este amintit Gh. Ciobanu de la Institutul de Folclor)

> „au fost de părere că n-ar fi posibil să se facă afirmaţii asupra existenţei cântecului nou decât după cercetări eşalonate pe zeci de ani, combinate şi cu unele calcule aritmetice la care ar trebui să fie supus numărul cântecelor găsite la un moment dat, într-un loc."

O astfel de recomandare, privind, în fond, o mai mare rigoare ştiinţifică le-a adus acestora critici pentru *„poziţia greşită"*[62] pe care s-au situat.

„Omologat" sau nu, cântecul nou reuşeşte să trezească şi interesul unor teoreticieni de marcă, printre care George Breazul. Impulsionat de necesitatea „studiului ştiinţific al creaţiei populare" şi de „luminile cu totul noi" aduse de muzicologia sovietică, acesta propune o abordare interdisciplinară absolut surprinzătoare:

> *„în domeniul cercetărilor ştiinţifice muzicale, factorilor sociali, politici,* economici şi culturali li se adaugă astfel şi cei de psihologie muzicală, de acustică psihologică, fiziologică şi fizicală pentru studiul cărora ştiinţa dispune astăzi de *luminile pavlovismului* (!)."[63]

Dacă, în cele din urmă, teoria lui Pavlov a avut vreun aport la cunoaşterea cântecului nou e greu de apreciat. Nu la fel de fantezistă pare, în schimb, asocierea teoriei reflexelor condiţionate cu modul în care a fost propagat folclorul nou în rândul maselor.

II.2. Estetica realist-socialistă reflectată în cântecul nou

Dintru început, optimismul exagerat, nefiresc - nota dominantă a cântecului nou -, precum şi dialectica *formă naţională - conţinut ideologizat* situează acest gen în „parametrii" estetici ai realismului socialist.

„Noutatea" pe care o presupune folclorul contemporan (numit deopotrivă cântec nou sau folclor nou) pune între paranteze câteva din trăsăturile imanente ale folclorului, precum caracterul anonim şi cel colectiv. Şi aceasta pentru că el are acum autori concreţi, ale căror nume

---

[62] Sadoveanu.

[63] George Breazul, „Studiul ştiinţific al creaţiei populare - sarcină de frunte a muzicologiei noastre", în *Muzica*, nr. 3/1954, p. 4.

sunt trecute în culegerile sau în studiile publicate.[64] Totodată, ideea de „nou" implică şi o voită distanţare faţă de tradiţie, astfel încât raportul între *tradiţie şi inovaţie* se conturează ca efect al *luptei* (social-politice!) *dintre vechi şi nou*.

Evoluţia stilistică a cântecului nou se pretinde a fi, deci, o consecinţă directă *a pătrunderii ideologiei tot mai adânc în conştiinţa poporului*. Nu întâmplător, studiile dedicate acestui gen în anii '50 pun un foarte mare accent pe transformările socio-economice care (teoretic)[65] au stimulat creativitatea „artistului popular".

II.2.1. Tematica sau conţinutul realist-socialist al cântecului nou

O analiză a cântecului nou - atât a tematicii, cât şi a aspectelor propriu-zis muzicale - necesită, pe cât posibil, o abordare în contextul apariţiei sale, chiar dacă la bază se află resorturi pur propagandistice.

De exemplu, înfiinţarea unei gospodării comunale în comuna Ieud (zona Vişeu, Baia Mare) a furnizat un bun pretext pentru o culegere de folclor, iniţiată de Z. Sulităeanu în mai 1951. Miza acestei „descinderi" - într-o localitate de unde, între 1914-1920, culeseseră folclor Béla Bartók şi I. Bârlea - a fost să demonstreze schimbările radicale de repertoriu datorate colectivizării. Ascultând „producţiile" mai multor „tineri colectivişti", autoarea remarcă:

> „Ne-am dat seama că înfiinţarea gospodăriei agricole colective în sat a apărut ca o cetate a poporului muncitor. Mâna mică de colectivişti (80 de familii în 1951) au făcut (*sic!*) din gospodăria lor un bastion de luptă. Foştii ţărani săraci au primit eliberarea lor cu hotărârea fermă de a merge pe drumul construirii socialismului."[66]

Colectivizarea reprezintă tema centrală a folclorului nou, alături de *lupta „ascuţită" de clasă, tema muncii, alfabetizarea, dragostea pentru partid şi conducătorul iubit, sărbătorile naţionale şi internaţionale, politica internaţională, emanciparea femeii* ş.a.

În studiul menţionat, tema colectivizării se conturează din „mărturiile" câtorva membri ai gospodăriei Scânteia, asezonate cu mici

---

[64] cf. culegerea *Din folclorul nostru*, cu o *Prefaţă* de Mihai Beniuc, Bucureşti, ESPLA, 1953, p. 374-375.

[65] Toate aparenţele conduc la concluzia că folclorul nou era contrafăcut, dar, din lipsa unor dov. concrete, acest aspect nu este aprofundat în studiul de faţă.

[66] Sulităeanu, p. 46.

portrete sociale ale acestora (după modelul *înainte* şi *după*), precum şi cu aprecieri pe marginea interpretării sau sensibilităţii informatorilor. Astfel, cântecul care exprimă viaţa nouă

> „izbucneşte atât de năvalnic, ca bucuria unui copil în creaţia colectivistei Ileana Diac (27 de ani) când spune:
>
> *Nu sunt membră de Partid,*
> *Da lucrez în colectiv.*
> *Lucru şi mă veselesc.*
> *Diac Ileana mă numesc."*[67]

O astfel de strofă de prezentare, într-o stilistică de oracol şcolar, permite, în versul al patrulea, înlocuirea cu numele oricărui colectivist. (Aşa încât nu surprinde că, un cântec citat ceva mai departe în studiu, *Horea despre colectiv*, are acelaşi *incipit*, dar cu numele Sas Maria)[68]. Această simulare a transmiterii repertoriului reprezintă o tentativă de a demonstra intrarea în anonimat a folclorului nou. În opinia cercetătoarei,

> „cântecele (...) se pierd în anonimat odată cu transmiterea primului intermediar. Creaţia lor, în special aceea în legătură cu gospodăria colectivă şi cu viaţa nouă, devine un bun al tuturor."[69]

Într-o manieră la fel de forţată se arată cum unele creaţii individuale tind să devină colective:

> „Creaţia colectivă se naşte ca un rezultat al muncii în comun şi al intereselor comune ale colectivităţii şi de aceea apare din conţinutul acestor cântece ca foarte firească colaborarea mai multor creatori."

Se exemplifică, în acest sens, aportul (tot individual) al câtorva informatori la cântecul *Drag mi-i la gospodărie*.[70]

Atitudinea *hei-rup*-istă, veselia exaltată - efect pus pe seama lucrului la comun - domină toate discursurile despre colectivizare:

> *„Noi la lucru când pornim*
> *Cântăm şi ne veselim.*
> *Plugarii cu plugurile*

---

[67] Sulițeanu, p. 44.
[68] Sulițeanu, p. 47.
[69] Sulițeanu, p. 49.
[70] Sulițeanu, p. 49-50.

Şoferii cu tractoarele
Femeile cu sapele
Ca să spargem haturile."

Sau:

„Frunză verde flori din zie (vie)
Drag mi-i la gospodărie (...)
Frunză verde şi una
Bine-mi face a lucra
Pământul tot o tarla."

Alături de hărnicie şi altruism, se profilează şi alte calităţi exemplare ale colectivistului, printre care seriozitatea, asumarea responsabilităţilor (împlinirea planului de stat) şi recunoştinţa faţă de Partid:

„Cinci Martie dac-o intrat
Am încheiat un contract
Şi ne-am scris şi pă hârtie
C-om lucra-n gospodărie (...)
Noi cu toţi ne-am adunat
Să-mplinim planul de stat.
Partidu ne-o ajutat (...)"

Ieşirea din sărăcie şi traiul lipsit de griji sunt prezentate ca efecte garantate ale lucrului la colectivă:

„Cine lucră-n colectiv
Da nu-i lua dă nimic (nu duce lipsă de nimic)
Că are grâu şi săcară
Are ce duce la moară
Nu să duce-ntr-altă ţară."

Stări precum tristeţe sau nostalgie - total necunoscute colectivistului - pot fi încercate numai de cei care, din motive de vârstă sau boală, nu se pot alătura să lucreze la gospodărie. Este cazul Anuţei Petrovan care,

„povestind viaţa ei de slugă depe vremuri, regretă că nu poate munci la gospodărie alături de soţul şi copii ei[71]:

Pare-mi rău c-am bătrânit
Şi la străini am slujit

[71] Sulițeanu, p. 49.

Pare-mi rău că n-am putere
Şi la lucru nu pot mere
Că-s slabă şi-am bătrânit,
Nu-s stăpână de muncit."

O altă temă foarte bine reprezentată în folclorul contemporan este cea a *luptei de clasă*. Viaţa oprimată din trecut, lupta dusă în ilegalitate de PCR pentru înfrăţirea ţăranilor şi muncitorilor, ura faţă de asupritori se reflectă în numeroase creaţii, precum *Cântecul revoltei, La Doftana, Trageţi hora muncitori, Grele zile-am mai trăit* ş.a.[72]

În studiul despre Ieud, tema luptei de clasă se conturează pornind de la o prezentare a *condiţiilor grele de trai* înaintea schimbărilor:

> „Alături de analfabetism, bolile sociale şi alcoolismul făceau adevărate ravagii. Aceşti ţărani săraci, încolţiţi de nevoi, care formau toată populaţia muncitoare a satului, îşi versificau gândurile cu o uşurinţă uimitoare, cântând despre viaţa mizeră pe care o duceau."[73]

După o atare introducere, „orchestrarea" *motivului urii* faţă de clasele asupritoare este menită să arate separarea definitivă de viaţa veche, nefericită din trecut.

De pildă, ni se spune că tinerii colectivişti strigă:

„Măi chiabure şi măi câine
Să te văz slugă la mine
Te-aş mâna, te-aş aduna,
De mâncare nu ţi-aş da."

Departe de a sugera posibila „desfiinţare a claselor", textul vorbeşte explicit de o râvnită inversare a rolurilor (*Să te văz slugă la mine*). Următorul exemplu implică o doză încă şi mai mare de agresivitate, prin alternativa oferită celor care refuză *„voia noastră"*:

„Cui nu-i place voia noastră
Spânzură-se colo-n coastă
Cui nu-i place voia dragă
Margă-n temniţă să şadă."

---

[72] cf. Valentin Damian, „Creaţia populară, oglindă vie a luptei poporului pentru o viaţă mai bună", *Muzica*, nr. 10/ 1954 şi culegerea *Din folclorul nostru...*, p. 317-366.
[73] Sulieţeanu, p. 45-46.

Uneori, însuşi procesul de creaţie se metamorfozează într-o armă, într-o formă de luptă împotriva *vechii orânduiri*. Observaţia se referă la tânăra colectivistă Pătrăuş Năstaca, pe care

> „combativitatea şi puternica conştiinţă de clasă o fac să folosească în creaţia ei lupta contra duşmanilor din sat."

Micul „scenariu" demonstrativ, în care un grup de tineri colectivişti în drum spre terenul de sport este luat în derâdere de „reacţionarii chiaburi", evidenţiază spontaneitatea (de invidiat) a colectivistei. Aceasta le răspunde „duşmanilor" prin cântec:

„Măi chiabure şi măi câine
Tu să fii argat la mine (...)" [74]

O altă temă ilustrată de textele culese în Ieud, cea a *alfabetizării*, se conturează într-un mixaj cu altele două, foarte frecvente: *ura de clasă* şi *recunoştinţa faţă de Partid şi Conducător*. De exemplu,

> creaţia Ioanei Dăncuş, fostă semi-analfabetă, (...) arată cum e primită alfabetizarea de poporul muncitor[75]:

„Măruţ roşu din Gutâi
Dusu-i mândru la Sibii
Nu s-o dus ca să nu vie
Ci s-o dus să-nveţe-a scrie (...)
Dac-o scrie ş-a-nvăţa
Iar acasă s-o-nturna
La chiaburi mormânt le-o fa."

La rândul ei,

> „colectivista creatoare Năstaca Pătrăuş ştie cui i se datoreşte înlăturarea vieţii mizere a poporului muncitor[76]:

Partidul ne-o ridicat
Şi la şcoală ne-o îndreptat
Pe fete şi pe feciori
Să ştie scrie scrisori.
Să scrie fără suspin

---

[74] Sulieţeanu, p. 48.
[75] Sulieţeanu, p. 46.
[76] Sulieţeanu.

La tovarăşul Stalin (...)"

De un neverosimil aproape comic este cazul unei colectiviste creatoare în vârstă de 51 de ani, de curând alfabetizată:

> „Evenimentele politice internaţionale îi sunt dezvăluite în adevărata lor lumină în şedinţele la care participă sau în ziarele şi broşurile pe care, de curând alfabetizată, le citeşte cu aviditate. Astfel în creaţia ei *Vai săracii coreeni*, ea descrie suferinţele poporului coreean şi ştie să cuprindă adevăratul scop al invaziei americane."[77]

Alături de interesul faţă de politica internaţională, măritişul reprezintă o altă latură a emancipării femeii. O paralelă *trecut-prezent* indică şi la acest capitol schimbări radicale de mentalitate, puse tot pe seama colectivizării. Previzibil, mariajul nefericit este prezentat ca tema predilectă a femeilor *de dinainte*:

„Măritatul nu-i noroc
Măritatu-i zghici de foc."[78]

În schimb, în *prezent*, o „colectivistă fruntaşă"

> „îşi cântă dragostea, conştientă de noua ei stare socială, de drepturile pe care le are şi, mai ales, *de condiţia esenţială pe care trebuie să o îndeplinească iubitul* ei."

(este vorba despre înscrierea iubitului - cu întreaga familie! - în colectivă):

„Fă-ţi mândrule struţ de frunză
Şi-ţi cată altă drăguţă, măi, măi
Că şi eu mândruţ mi-oi fa'
Struţişor de măiera(n)
Mândruţ mama ta cea bună
M-o făcut fată nebună
Ea n-a vrut a asculta
Ca să vie alăturea:
Ca să vie ea dintâie
Cu noi în gospodărie (...)" [79]

---

[77] Sulițeanu, p. 47.
[78] Sulițeanu, p. 48.
[79] Sulițeanu.

Nu sunt cu totul excluşi din „cercetare" nici cei care nu s-au înscris în colectiv. Tematica abordată de creatorii proveniţi din rândurile acestora este amintită, în treacăt, mai mult pentru a-i sublinia caracterul anacronic şi lipsa de importanţă:

> „Am observat cum unii, ţinându-se într-o atitudine pasivă faţă de realitate, continuă să creeze în jurul vieţii lor, lipsită de orizont, a vieţii lor din trecut, a diferiţilor dispăruţi, şi a căror creaţie la un moment dat devine monotonă."[80]

Tema muncii, asociată în studiul citat doar cu colectivizarea, acoperă şi alte aspecte din viaţa nouă a poporului muncitor, aşa cum se poate vedea, de pildă, în culegerea *Din folclorul nostru*, apărută în 1953, la ESPLA, şi care dedică un capitol creaţiei noi. Cântece precum *Dudue motoarel,, Neghiniţă dragă, Hai la muncă, frate dragă!, Lucrez la maşina mea* ş.a. vorbesc despre mijloace noi de producţie, mecanizare, ambiţia de a depăşi planul, oameni ai muncii model:

„Foaie verde-o viorea,
Lucrez la maşina mea,
Lucrez şi eu mult doresc
Norma să o depăşesc (...)
Maşina uruie ca basu,
Bobinele se-nvârt ca ceasu".

Încercarea de a evoca figuri excepţionale de muncitori alunecă, de cele mai multe ori, spre caricatural şi grotesc. Cântecul

„închinat unui tovarăş de muncă ce a ajuns cu norma în 1962"

(încă din 1954 sau chiar mai înainte!) e un exemplu edificator:

„Lucrând motoare şi maşini
Mateica fonta o sfredeleşte
Cu fruntea sus, cu ochi senini
Priveşte graficul cum creşte."[81]

În ceea ce priveşte prezenţa „conducătorul iubit" în cântecul nou, acesta reprezintă o entitate aproape divină, cu care omul simplu,

---

[80] Sulițeanu, p. 49.
[81] Sadoveanu, p. 35.

colectivistul de rând, comunică prin mesageri simbolici (vântul, păsările călătoare) - elemente ale unei stilistici romantice, prin excelență:

„Sboară mândrule cocor,
Peste Nipru, peste Don,
Și te-așează în zbor lin
Pe fereastra lui Stalin.
Și să-i spui că noi muncim
Planul să-l îndeplinim (...)" [82]

Sau:

„Foaie verde lin mălin,
Eu cânt marelui Stalin
Toată dragostea cea mare;
Floare-albastră de cicoare
Ți-o trimit de-aici din sat
Dintr-un suflet fermecat;
Pe aripa vântului
Inima cuvântului (...)"[83]

Tot în tematica realismului socialist se înscriu și acele cântece care au ca subiect zilele de sărbătoare ale poporului muncitor (*1 Mai, bine ai venit*) sau alegerile libere (*Cântec pentru alegeri*).

II. 2. 2. Aspectele ritmico-melodice ale cântecului nou

Odată cu problematica ridicată în epocă, de tipul: *oare ce s-a întâmplat cu vechiul repertoriu sub influența noii ideologii, a vieții noi ș.a.m.d.?* începe, propriu-zis, procesul de construire a unei identități pentru folclorul nou.

Într-o primă fază, asistăm la alipirea cvasi-mecanică a unor melodii tradiționale cu texte în spiritul și litera realismului socialist. Cum s-ar putea explica preferința pentru melodii arhi-cunoscute, în acest proces, în locul unora mai puțin vehiculate și, prin urmare, cu șanse mai mari să se impună drept *creații noi?* În primul rând, un motiv poate fi modul în care se realiza „culegerea" de folclor pe teren. E simplu de imaginat că unui cântăreț popular aflat în fața unui text nou îi era mai la îndemână să *îl zică* pe o melodie familiară lui. Un alt posibil răspuns ține de latura propagandistică

---

[82] în culegerea *Din folclorul nostru...*, p. 326.
[83] în culegerea *Din folclorul nostru...*, p. 325.

a fenomenului: şansele de asimilare de către mase a unor versuri ideologizate cresc simţitor prin adaptarea acestora la nişte „şlagăre" (locale sau nu).

Aşadar, *texte noi pentru melodii vechi* reprezintă soluţia de început, practicată cu succes în culegerile de folclor contemporan din anii '50. Cele amintite deja - din comunele Bătrâni şi Ieud - conţin câteva asemenea „mostre".

De pildă, cântecul *Ciudă li-i şi li-i mânie* are ca „suport" al versurilor (*Ciudă li-i şi li-i mânie/ C-am făcut gospodărie/ Şi ne-o giudecat în sat/ C-om muri ş-om mere-n iad/ Giudece-ne că nu-i bai/ C-om muri ş-om mere-n rai.*) celebra melodie maramureşană *Mociriţă cu trei foi*[84].

O „interesantă" perspectivă asupra semanticii melodiei se conturează în comentariul care însoţeşte exemplul:

> „Ironia la adresa reacţionarilor ipocriţi care îi ameninţă cu iadul, întocmai ca anatema din Evul Mediu, arată atitudinea sănătoasă a colectiviştilor cu mentalitate nouă. Vigoarea sentimentului de combativitate şi fermitatea hotărârii se degajă atât din text, cât şi din melodie. Caracterul de eliberare, de forţă, reiese în melodie şi prin intonarea specific maramureşeană într-o mişcare largă, legănată şi cu o voce de piept."[85]

Identificarea acestor trăsături distorsionează profund înţelesul melodiei, mai ales că versurile originale redau stări şi sentimente diametral opuse celor invocate - şi anume nehotărâre, dificultatea luării unei decizii (alegerea unuia din cei doi peţitori). Dacă ar fi să îi acordăm credit autoarei, ar însemna că în *vechiul* cântec relaţia text-muzică era schizoidă de-a dreptul (de pildă, ezitării din întrebarea *Spune-mi puiule de cuc/ După care să mă duc?* i-ar corespunde în plan melodic „vigoarea sentimentului de combativitate şi fermitatea hotărârii").

Un alt exemplu semnificativ pentru alăturarea aleatorie text-muzică îl reprezintă cântecul *Drag mi-i la gospodărie*, care preia nemodificată o altă melodie binecunoscută, *Cât îi Maramureşu'*[86]:

Exemplul 1:

---

[84] v. Sulițeanu, exemplul muzical de la p. 49.

[85] Sulițeanu, p. 49.

[86] v. Sulițeanu, exemplul muzical de la p. 50, inclus şi în culegerea *Din folclorul nostru...*, într-o variantă simplificată, p. 362 (*Exemplul 1*).

34. DRAG MI-E LA GOSPODARIE

Tot din categoria „preluărilor" face parte şi cântecul *Trăiască Republica*[87]. Pe lângă conturul ritmico-melodic, rămân intacte formulele şi refrenele aferente (anacruza de sprijin *i*, formula introductivă tipică *foaie verde şi-o lalea*, refrenul *măi*). Noutatea constă din implementarea în cel de-al treilea rând melodic a sloganului *Trăiască Republica*. Continuarea acestei exortaţii cu refrenul *la-uzi* (sic!) *măi, ia-uzi măi Lenuţo* - nu numai prin lipsa de logică a construcţiei poetice, dar şi prin asocierea bizară (Republica şi Lenuţa) - se plasează în zona rizibilului.

Exemplul 2:

36. TRAIASCĂ REPUBLICA

În studiul despre folclorul nou din comuna Ieud[88] este chiar descris un astfel de proces de hibridizare - cel care a stat la baza „obţinerii" cântecului *1 Mai, bine ai venit*. Textul

---

87 cules din Bătrâni, raionul Teleajen, reg. Ploieşti, la 20. V. 1950. Cf. culegerea *Din folclorul nostru...*, p. 364 şi 375.

88 Sulițeanu, p. 47-48.

„cântă bucuria oamenilor muncii, ce se împleteşte cu aceea a naturii în întâmpinarea acestei zile însemnate."

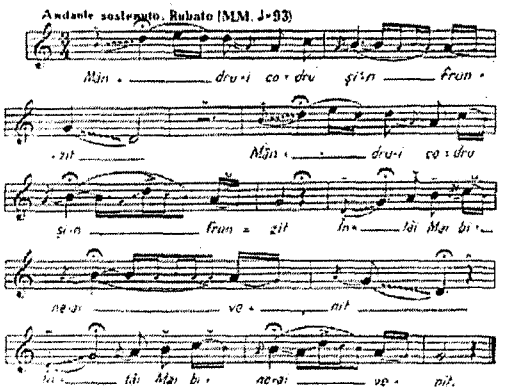
Melodia,

„descătuşată de textele de jale pe care le cânta în trecut, căci Ioana Dăncuş o ştie de 20 de ani dela Hruşca Grigore (...), capătă o măreţie deosebită cu un caracter de bucurie reţinută, solemnă, de un lirism profund. Cunoscând melodica cântecelor maramureşene, axarea acestui text pe o melodie din categoria celor lente este foarte nimerită. O melodie în ritmul specific modern i-ar fi sporit vioiciunea, dar i-ar fi scăzut intensitatea sentimentului. Această melodie are *multe posibilităţi de prelucrare*" [s. n.].

Convingerea autoarei că e suficient să schimbi textul unui cântec pentru a-i modifica (radical) caracterul pare neclintită. Fiind însă vorba despre un caz flagrant (o doină de jale, *Supărare voie rea*, metamorfozată în *cântec de bucurie al oamenilor muncii*), remarcarea „posibilităţilor de prelucrare" ale melodiei echivalează cu o încercare de a camufla această ruptură totală.

O serie de transformări în plan melodic şi ritmic - în explicarea cărora intervine, desigur, jargonul ideologic - are rolul de a escamota distanţa dintre cele două extreme. O privire comparativă între *Supărare voie rea* şi *1 Mai, bine ai venit* relevă, în ceea ce priveşte intonaţia, modificări superficiale (de pildă, terţa mică descendentă, *do-la*, devine ascendentă, *la-do*). Evident, la baza acestei „mecanici" simpliste se află interpretarea naiv-retorică a sensului intervalelor (descendent - pesimist; ascendent - optimist).

Exemplul 3:
a) 1 Mai, bine ai venit



b) Supărare voie rea

De asemenea, nuanțele în care se execută variantele nu se vor a fi deloc întâmplătoare în raport cu conținutul textelor:

> „ideile cântecului *1 Mai, bine ai venit* ajută ca melodia să crească în intensitate, folosind începutul rândului 1 şi 2 cu melodia suitoare pe prima silabă, în timp ce la *Supărare voie rea* în acelaşi caz melodia coboară."[89]

[89] Sulițeanu, p. 52.

O altă deosebire provine din scurtarea, în cântecul nou, a fermatelor - o tentativă de atenuare a caracterului *rubato*, care imprima melodiei vechi „o notă de melancolie"[90].

Prin urmare, *1 Mai, bine ai venit* este simptomatic pentru un stadiu mai evoluat - un fel de-a spune - al cântecului nou, sesizabil şi în cântece precum *Câte fete-s în colhoz* sau *Fă-ţi mândrule struţ de frunză*. Contrastul între vechi şi nou pare a se manifesta cel mai evident în stilul de interpretare: faţă de cel vechi, caracterizat „printr-o permanentă tărăgănare a glasului între sunetele principale ale melodiei", stilul nou „prezintă melodia cristalizată într-o execuţie fermă şi care se pretează foarte bine la execuţiile corale."

În plus, dacă în cântecele vechi se sesizau „lunecări ale vocii pe sunete şi mai ales pe cvartă în cadenţă" [91], în cele noi se semnalează pierderea caracterului descendent al finalului (în locul cvartei descendente *sol-re* din cântecul vechi, se rămâne, în cel nou, pe *sol*). O altă trăsătură specifică o reprezintă şi

> „apariţia din ce în ce mai deasă a refrenului pe ultimele două rânduri melodice şi care tinde să înlocuiască fredonarea cu *la, lai, la* sau *na, na, na* care este încă atât de frecventă."[92]

Nu e eludat nici aspectul ritmic. Învestirea cu sensuri ideologice a unor formule, a unor elemente banale metro-ritmice conduce la o retorică elucubrantă, precum cea referitoare la cântecul *Fă-ţi mândrule struţ de frunză*:

> „Amestecul de măsuri provine şi din faptul descompunerii ritmului originar de 5/8, survenită în procesul de transformare a cântecului. Atât grupul nestabil de trioleţi din rândul 1, 2, 3 melodic, cât şi grupurile de 5/8 (2/8 şi 3/8) faţă de ritmica grupurilor 3/4 şi 2/4 *arată lupta internă care se duce în ritmica acestei melodii între vechi şi nou.*" [s. n.][93]

În timp, încep să deranjeze „nepotrivirile de caracter" dintre melodii (adesea de doină de jale, în stil *rubato*) şi texte (optimiste, cu mesaje univoce). Prin urmare, apare ca necesitate crearea de melodii noi, adecvate conţinutului realist-socialist, care să pună capăt inadvertenţelor respective.

---

[90] Sulițeanu.
[91] Sulițeanu, p. 54.
[92] Sulițeanu.
[93] Sulițeanu, p. 48.

Exigențele impuse în aceste condiții folclorului nou conduc la o stilistică a melodiei și a ritmului care are din ce în ce mai puțin în comun cu *pattern*-urile tradiționale folclorice. Astfel, în generarea liniilor melodice, pe lângă trasarea unor coordonate expresive ferme („caracter larg, luminos, plin de optimism"), este remarcată „tendința către o anumită tonalitate față de caracterul exclusiv modal."[94]

O altă modificare constă din renunțarea la *minor* în favoarea *majorului*, în virtutea aceloraşi schematizări de ordin semantic pe care le sesizam în legătură cu sensul intervalelor:

> „Astăzi, de exemplu, când folclorul la noi înfloreşte abundent, conținuturile de viață nouă, eliberarea, socialismul, tehnicizarea mijloacelor de producție, schimbarea relațiilor de producție fac să se nască opere folclorice bogate nu numai cu conținut nou, ci şi cu formă nouă. Astfel tonalitatea adesea minoră a doinelor străbătute de jale şi de dor devine majoră atunci când ea se schimbă în cântece de slavă adresate noilor aşezări din țara noastră, ca şi Uniunii Sovietice, eliberatoarea poporului nostru."[95]

> Nici factorul ritm nu se sustrage prescrierilor stilistice. Acestea vizează, în principal, „organizarea în cadrul unei metrici precise, spre deosebire de stilul *rubato*"al melodiilor vechi[96].

Din cele de mai sus se poate conchide că etapele cântecului nou au marcat tot atâtea stadii de regres, de denaturare a folclorului muzical. Mutațiile suferite, chiar dacă mimau o finalitate estetică, au fost dictate de rațiuni pur propagandistice. (De altfel, trăsături ca accesibilitatea, caracterul mobilizator, susținerea mesajului politic reprezintă apanajul muzicilor cultivate „la scară națională" şi de alte sisteme totalitare - de pildă, de Germania nazistă)[97].

Ideologizarea poporului a fost pusă în practică prin strategii bine gândite, a căror eficiență nu a întârziat să se facă simțită: înregimentarea maselor în coruri, în formații de amatori şi angrenarea lor în festivaluri şi concursuri. Modelul „estetic" în tot acest proces l-a reprezentat fizionomia folclorului nou. Minimalizarea valorii muzicilor țărăneşti, pe motiv că nu corespund noilor exigențe, că nu sunt suficient şlefuite, a avut drept contrapondere asimilarea şi imitarea unor producții folclorice cosmetizate

---

[94] cf. M. Săndulescu, *„Din folclorul nostru*-Recenzie", *Muzica*, nr. 4/ 1953 p. 72.

[95] Mihai Beniuc în *Prefața* culegerii *Din folclorul nostru...*, p. 9-10.

[96] Săndulescu, p. 72.

[97] cf. Thomas Phleps, „Musik und Ideologie" în *Musikpsychologie. Ein Handbuch.* Hamburg: Rowohlts Enzyklopäedie, 2002, p. 94-103.

pe linie oficială - în acest proces Radio-ul jucând un rol însemnat prin difuzarea forțată (stațiile de radioficare, „difuzorul satului"). Efectul a fost modificarea, în timp, a gusturilor, cu consecințe care se resimt până în zilele noastre[98].

III. Atitudinea față de folclor în creația cultă

În muzica românească a anilor '50, valorificarea folclorului - stipulată în Rezoluția Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952 - devine o sarcină prioritară pentru compozitori, de la îndeplinirea căreia nu e nimeni dispus să se sustragă. Dialectica *formă națională - conținut realist socialist* părea să își fi găsit în sursa folclorică un mod de aplicare „sigur", în sensul punerii la adăpost de eventuale interferențe cu incriminatele „estetici burgheze", de tipul *artă pentru artă*. Se prefigura astfel o cvasi-uniformizare a creației, ceea ce oficialitățile şi urmăreau.

Lucrurile s-au dovedit însă a nu fi atât de simple, deşi compozitorii şi-au luat misiunea foarte în serios (sau poate tocmai de aceea).

În primul rând, s-au găsit voci care să remarce că şi creatorii burghezi s-au inspirat din folclor fie dintr-un „interes restrâns profesional (prilej de exotism, colorit, exhibiționism)", fie dintr-o „atitudine naționalistă, şovină, menită să prezinte situația poporului într-un mod idilic sau în culori dintre cele mai atrăgătoare."[99] Iată cum, din start, pândea pericolul abordării „burgheze", „decadente" a folclorului.

Cu toate acestea, se creează o adevărată emulație între compozitori în procesul de căutare a unor soluții viabile. Astfel, se conturează, treptat, două concepții total diferite de tratare a folclorului: una tradiționalistă (tonală, după modelele înaintaşilor Kiriac, Vidu, Cucu, Dima) şi alta modală (care solicita găsirea unor armonii în spiritul melodicii folclorice). Câțiva compozitori chiar se implică activ în polemizarea uneia din cele două direcții (de pildă, Nicolae Buicliu, Matei Socor *versus* Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn) - lucru oarecum primejdios pentru sistem, mai ales că ambele tabere se serveau de aceleaşi argumente ideologice.

De exemplu, Nicolae Buicliu califică apropierea de cântecul arhaic, pentatonic drept „o atitudine anti-progresistă, reacționară". În plus, disconfortul tehnic cauzat de „posibilitățile mult mai sărace, mai restrânse ale cântecului pentatonic, în comparație cu posibilitățile de tratare armonică şi polifonică ale cântecului popular modern, heptatonic"

---

[98] Speranța Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2002, p. 86-91.

[99] Buicliu, p. 25.

reprezintă, în opinia compozitorului - discipol al lui Dimitrie Cuclin şi, de asemenea, licenţiat în estetică (!) -, „o atitudine anti-estetică, anti-artistică"[100].

De partea cealaltă a baricadei, se consideră că, dimpotrivă, cântecul pentatonic, arhaic, neatins de „influenţe străine", ar reprezenta cel mai bine *specificul naţional*. Totodată, susţinătorii acestei teorii (printre care Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Ilarion Cocişiu) remarcă incompatibilitatea „structurală şi organică" între cântecul modal, pe de-o parte, şi sistemul tonal-funcţional, pe de alta[101]. Referindu-se la cântecul popular, folcloristul Ilarion Cocişiu, afirmă că acesta „nu conţine nici măcar în formă latentă urme de armonie tonală."[102]

În schimb, Nicolae Buicliu pledează cu fermitate pentru armonizarea tonală a cântecului modal. Chiar dacă recunoaşte existenţa unor dificultăţi din acest punct de vedere, le pune mai ales pe seama „slabelor cunoştinţe tehnice" ale unor compozitori. De aceea, se simte dator să le aducă la cunoştinţă colegilor săi de breaslă că

> „sistemul armonic funcţional nu se rezumă doar la acordurile de pe treptele I, IV şi V (tonică, subdominantă, dominantă) ale modului major-minor (...)"

şi le recomandă plin de solicitudine folosirea şi a treptelor secundare...

> „Sunt desigur destule cântece populare româneşti care se pot armoniza cu ajutorul acordurilor de pe treptele I, IV şi V, în special în muzica instrumentală. *Dar mai sunt şi alte cântece populare a căror armonizare cere folosirea şi a altor acorduri, de pe alte trepte, secundare, ale gamei.*" [s. n.][103]

Concluzia la care ajunge urmând aceeaşi „logică" e că renegarea funcţionalismului tonal în muzica populară românească duce „la atonalism, la formalism, adică la renegarea însăşi a muzicii noastre populare."[104]

O asemenea observaţie, în contextul epocii, suna mai degrabă a ameninţare, decât ca o aserţiune de ordin estetic.

Pe de altă parte, clişeele ideologice se dovedesc ofertante şi pentru tabăra adversă. Aceasta constată că muzica populară „nu-i oferă

---

[100] Buicliu, p. 26.

[101] Zeno Vancea, citat de Buicliu, p. 26.

[102] I. Cocişiu, „Despre armonia tonală şi armonia modală" în revista *Flacăra*, 5 decembrie 1948, citat de Buicliu, p. 27.

[103] Buicliu, p. 27.

[104] Buicliu.

(compozitorului din RPR) un vocabular suficient de bogat pentru exprimarea unui *conținut nou*"şi, în acelaşi timp, respinge mijloacele tonalității, ca fiind străine *specificului național*[105].

Necesitatea elaborării unui tratat de armonie populară, semnalată de mai mulți compozitori, este criticată de N. Buicliu în aceeaşi manieră inflamată. În legătură cu eventualitatea că Sabin Drăgoi, care ținea la Conservatorul bucureştean un curs despre armonizarea cântecului popular, va întocmi „un asemenea *tratat*", Buicliu are următorul comentariu:

> „Departe de noi gândul de a subaprecia eforturile tuturor acelor compozitori care încearcă să găsească drumul cel mai potrivit pentru creația lor şi a altora (...) Dar a vorbi despre un tratat special de armonie populară ca de ceva care se detaşează de ştiința universală a armoniei clasice, ni se pare tot atât de dăunător ca formalismul însuşi."[106]

...Şi exemplificările legate de acest cerc vicios pot continua. Totuşi, chiar dacă oportunismul politic şi impostura unor compozitori era evidentă, asemenea dezbateri - estetice, în fond, dincolo de implicațiile ideologice - au avut rolul lor incontestabil în evoluția ulterioară a muzicii româneşti.

În primul rând, autoritățile comuniste au conştientizat faptul că mediocritatea, oricât de devotată „cauzei", nu reprezenta o soluție pe termen lung. De aceea, pentru ieşirea din impas, au acceptat prin anii '52-'55 reabilitarea unor compozitori valoroşi, care, ostili regimului sau „cu dosar", fuseseră marginalizați după 1948 (Mihail Jora, de exemplu).

Apoi, seriozitatea cu care generația de compozitori în ascensiune în anii '50 şi-a asumat evidențierea „specificului național" prin tratări armonico-polifonice adecvate melodicii folclorice poate justifica atât originalitatea direcției modale pe care a cunoscut-o muzica românească în a doua jumătate a secolului XX, cât şi dezvoltarea teoretică spectaculoasă a conceptului de modalism (Anatol Vieru, W. G. Berger) - față de care muzicologia românească a manifestat şi continuă să aibă un interes cu totul special.

---

[105] Z. Vancea, într-un articol din revista *Flacăra*, 16 sept. 1950, citat de Buicliu, p. 27.
[106] Buicliu, p. 28.

IV. Concluzii

În România, la fel ca şi în celelalte ţări din est aflate după 1944 sub dominaţia U.R.S.S., realismul socialist nu a putut fi niciodată criticat în mod deschis înainte de '89. Cu toate acestea, după moartea lui Stalin şi, mai ales, după eliberarea de sub controlul strict al Moscovei, rigoarea, ortodoxismul metodei au căzut, cu discreţie, în uitare - ceea ce nu înseamnă că regimul totalitar instaurat după 1965 nu şi-a creat noi strategii de opresiune (şi) în artă.

Din perspectivă contemporană, creaţiile realismului socialist reprezintă mărturii - curiozităţi, relicve - ale epocii comuniste. Astăzi observăm încadrarea lor firească într-o estetică a *kitsch*-ului, care defineşte tot atâtea tipuri „câte posibilităţi de utilizare eronată sau de contrafacere a semnelor artei"[107] se pot imagina. (*Kitsch-ul produs în scopuri propagandistice* - politice, religioase etc. - reprezintă una din cele două categorii de bază ale sale).

Teoria *kitsch*-ului plasează totodată câteva accente semnificative în ceea ce priveşte relaţia dintre creaţia populară şi cea de masă. În timp ce cultura folclorică „a crescut de jos în sus", cea de masă

> „este impusă de sus: ea este fabricată de tehnicieni angajaţi în afaceri; publicul ei este reprezentat de consumatorii pasivi (...). Pe scurt, baronii *kitsch*-ului exploatează nevoile culturale ale maselor pentru a obţine profit şi/sau pentru a menţine supremaţia clasei lor - în ţările comuniste funcţionează numai cel de-al doilea scop."[108]

Estetica de tip *kitsch* reprezintă deci o altă „cheie de lectură" posibilă a ceea ce a însemnat realismul socialist şi creaţiile sale „de unică folosinţă" (cum altfel mai pot fi privite astăzi „producţiile" în genul cântecului nou?). Aceeaşi „estetică" poate fi extinsă de altfel până la angrenajul social-politic care a declanşat şi menţinut pentru un timp destul de îndelungat acest tip de contrafacere în artă.

Repere bibliografice

Aucouturier, Michel. *Realismul socialist.* Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2001.
Bartók, Béla. *Volksmusik der Rumänen von Maramureş.* München: Drei Masken Verlag, 1923.

---

[107] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Iaşi, Polirom, 2005, cap. *Kitsch-ul*, p. 229.
[108] Călinescu, p. 236.

Blejan, H. „Observații cu privire la specificului național în cântecul românesc". *Muzica 2/1954:7-11.*
Breazul, George. „Studiul științific al creației populare - sarcină de frunte a muzicologiei noastre". *Muzica 3/1954: 3-4.*
Buicliu, Nicolae. „Pentru o justă atitudine față de folklor". *Muzica 9/1952: 25-31.*
Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității.* Iași: Editura Polirom, 2005.
Cosma, Octavian Lazăr. *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1920-1995.* București: Editura Muzicală, 1995.
Damian, Valentin. „Creația populară, oglindă vie a luptei poporului pentru o viață mai bună". *Muzica 10/1954: 3-9.*
Din folclorul nostru, ESPLA, 1953.
Drăgoi, Sabin. „Cinci ani de activitate a Institutului de Folclor". *Muzica 6/1954: 5-9.*
Dumitrescu, Ion. „Contribuții la problema armonizării cântecului popular românesc". *Muzica 2/1954: 1-6.*
Florea, Ion. **Rădulescu,** Constantin. „Casa Centrală a Creației populare și îndrumarea activității muzicale de amatori". *Muzica 4/1954: 1-4.*
Gheorghiu, Virgil. „Impresii din Republica Democrată Germană". *Muzica 1952: 147-149.*
Haciaturian, Aram. „Cum înțeleg eu caracterul popular în muzică". *Muzica 9/1952: 44-47.*
Marcovnicoff, B. „Activitatea artistică de amatori în cadrul căminelor culturale". *Muzica 1-4/1952: 118-122.*
M. S. „Consfătuirea folcloriștilor din țara noastră". *Muzica 2/1954: 34-35.*
Musical Changes in Central and Eastern Europe. Edited by Mark Slobin. Durham and London: Duke University Press, 1996.
Phleps, Thomas. „Musik und Ideologie". *Musikpsychologie. Ein Handbuch.* Hamburg: Rowohlts Enzyklopäedie, 2002.
Prichici, Gh. Constantin. „Despre activitatea orchestrei Barbu Lăutaru". *Muzica 7-8/1954: 29-35.*
Rădulescu, Speranța. *Peisaje muzicale în România secolului XX.* București: Editura Muzicală, 2002.
Rice, Timothy. *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
Sandu-Dediu, Valentina. *Muzica românească între 1944-2000.* București: Editura Muzicală, 2002.
Sulițeanu, Ghizela. „Viața cântecului popular în comuna Ieud". *Muzica 1952: 44-56.*
Virmaux, Alain și Odette. *Dicționar de mișcări literare și artistice contemporane.* București: Editura Nemira, 2001.

II. CATEGORII ESTETICE: RELICVE SAU REALITĂȚI?

DAN DEDIU

SISTEMUL CATEGORIILOR ESTETICE LA EVANGHELOS MOUTSOPOULOS
Aplicații și actualizări muzicale

Preambul

Discuția privind categoriile estetice este extrem de utilă înțelegerii obiectului estetic. De aceea, mai mulți autori au căutat să prezinte modele convingătoare, prin care multitudinea categoriilor posibile să fie reduse la câteva concepte arhetipale (Lalo, Souriau, Tatarkiewicz, Vianu). Căci într-adevăr, marea dificultate a domeniului categoriilor estetice este constituită de entropia prezentă la nivelul capacității de a identifica concepte generale care să funcționeze în mediul artistic, știut fiind faptul că dimensiunea creativității ne pune în fața diferitelor forme de expresie, dintre care cele caracterizate prin noutate ne provoacă perplexități și incomodități pe care le rezolvăm doar în două feluri:

1. prin asimilarea expresiei noi unei categorii deja existente, ceea ce dovedește spirit reducționist sau

2. prin inventarea unei noi categorii pentru acea expresie, lucru care, în cele mai multe din cazuri, este abuziv și nereflectat suficient pentru a fi și întemeiat.

Este clar, așadar, că putem defini cu claritate numai granițele domeniului categoriilor estetice: fie ne mărginim la una singură - *frumosul* -, fie transformăm fiecare adjectiv al limbii naturale în purtător de semnificație minimal-individuală și vom obține, astfel, o profuzie de categorii estetice, extrase mecanic din dicționarul vreunei limbi naturale.

Istoria definirii categoriilor estetice începe cu Edmund Burke, filosoful englez care, în secolul al XVIII-lea, a dedicat un volum cercetării relației între sublim și frumos, numită *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, cercetare care a fost comentată și continuată de Kant în *Critica facultății de judecare*. Înțelegerea sublimului ca „teroare încântătoare" (*delightful horror*) a deschis cheia problematicii categoriilor estetice, care a variat după concepția fiecărui teoretician. Această variație se datorează mai multor factori: 1. fluctuația domeniului artistic, care dezvăluie mereu alte fațete ale minții și emoției omului; 2. specificul cultural și temporal al fiecărei opere de artă; 3. multitudinea de

expresii artistice imposibil de cuprins sub acoperământul unui concept general.

De aceea, nu se poate susține în contemporaneitate un sistem cuprinzător, convingător, al categoriilor estetice. Cu toate acestea, diferiți gânditori au încercat, pe parcursul secolului al XX-lea, să sistematizeze această junglă conceptuală. Unul dintre cei care s-au apropiat cel mai mult de reușită a fost fenomenologul grec Evanghelos Moutsopoulos, cel care a scris cartea intitulată *Categoriile estetice.*[109] De altfel, Moutopoulos este și un muzicolog reputat, a scris multe articole dedicate muzicii în Antichitatea greacă, iar teza sa de doctorat poartă numele de *Muzica în opera lui Platon.*

În continuare, vom prezenta concepția sa despre categoriile estetice, încercând în paralel să aplicăm în plan muzical și, uneori, să corijăm în funcție de specificul domeniului lista mai mult decât cuprinzătoare a categoriilor estetice imaginate de acest teoretician atât de dăruit și de sensibil.

O componentă importantă adăugată discursului nostru scoliastic o reprezintă sistematizarea și numerotarea didactică a categoriilor, realizată de noi în mod special datorită dorinței de lizibilitate a textului și, în același timp, de înțelegere clară a trăsăturilor generale ale sistemului.

În fine, ne-am permis ca, atunci când am simțit nevoia de exemplificare, să oferim exemple muzicale sub formă de partitură, pentru a fixa definițiile și lămuri conținutul lor într-un mod profesionist. Pasaje întregi în care Moutsopoulos face referire la diverse muzici - dar care nu sunt prezente în textul esteticianului grec - au fost ilustrate cu pagini din compozițiile respective, tocmai pentru a ne edifica imediat asupra sensului și a putea să-l cuprindem fără dificultate.

Prolegomene. Obiectul estetic. Categoriile

Pentru a porni la drum în căutarea categoriilor, teoreticianul simte nevoia unui sol sigur, a unei definiții cuprinzătoare a *obiectului estetic*, adică a operei de artă. Precaut, precum sunt toți fenomenologii, Moutsopoulos apelează la o definiție lungă și plină de meandre semantice, care posedă ambiția de a „acoperi" o cât mai mare generalitate. Astfel, obiectul estetic este

> „acel obiect anumit care, întâlnit în natură sau în artă, ori realmente creat printr-un elan al lumii spirituale a artistului, este capabil, prin intermediul caracterelor sale sensibile, să provoace acea experiență

[109] Moutsopoulos, Evanghelos, *Categoriile estetice*, București, Univers, 1976, trad. Victor Ivanovici, cu o introducere de Constantin Noica.

specială ce constă în trăirea de către conştiinţă, prin corespondenţa acesteia cu o organizare structurală şi formală, a unui puternic sentiment de satisfacţie şi plăcere." (p.19)

Ce înţelegem de aici? Că obiectul estetic este o *entitate care produce plăcere pentru că noi intrăm în rezonanţă cu ordinea sa, comunicată prin simţuri.* Dacă începem să întrebăm: ce fel de entitate?, ce fel de ordine?, ce anume comunică? şi multe altele, deci dacă ne gândim să particularizăm, să dăm exemple, atunci ne vom afla în faţa porţii categoriilor estetice. După Moutsopoulos, categoriile estetice sunt deopotrivă 1) valori şi 2) relaţii conceptuale cu obiectul estetic. El declară în acelaşi stil puţin deconcertant, dar precis, că

„mijloacele prin care este determinată natura particulară a unui obiect estetic sunt categoriile estetice, luate, în primul caz, ca valori pure, iar în al doilea, ca relaţii conceptuale referitoare la acest obiect." (p.20)

Cu alte cuvinte, o categorie estetică este totodată o valoare în sine a obiectului estetic, deci o însuşire intrinsecă a acestuia, dar şi o relaţie pe care obiectul estetic o are cu mintea şi sensibilitatea noastră, relaţie ce se manifestă sub forma unui concept. Pentru a intra mai în adâncul problematicii categoriilor estetice, Moutsopoulos realizează un scurt tur de orizont al evoluţiei conceptuale a termenului de categorie. Mai întâi sintetizează demersul lui Aristotel, care defineşte categoria drept „factor care poate fi recunoscut în toate obiectele" şi desemnează 10 categorii. Apoi, cercetătorul trece - pe rând - la Platon, înfăţişând cu acuitate teoria genurilor supreme (fiinţă, repaus, mişcare, identitate, alteritate), apoi la filosofii arabi (dintre care îl evidenţiază pe al Kindi), cu cele cinci esenţe: substanţa, forma, relaţia, spaţiul, timpul. Depăşirea terminologiei aristotelice se va face odată cu Kant, care defineşte categoria drept „concept mai general şi fundamental al gândirii ce nu trimite la vreun alt concept." Kant distinge 12 categorii, împărţite în 4 clase: cantitatea, calitatea, relaţia şi modalitatea. Mai departe, Husserl introduce intenţionalitatea, iar categoriile nu vor fi considerate altceva decât „agenţi prin care se exprimă concretizată" intenţionalitatea.

După acest succint rezumat al concepţiilor despre categorii în general, Moutsopoulos remarcă natura dual a categoriei, care se manifestă în conştiinţă simultan pe plan raţional şi afectiv. Dar el observă şi particularitatea categoriilor, care constă în

„antinomia existentă între amploarea lor foarte generală şi numărul lor nedeternimat." (p.23)

Generalitatea şi nedeterminarea numărului lor sunt calităţi antinomice şi de aceea fac din domeniul categoriilor estetice unul atât de captivant. E o idee extraordinară, care pune degetul pe problema cea mai arzătoare: faptul că sistemul categoriilor estetice este unul în continuă reformulare şi transformare. Aici am putea face o analogie cu principiul *indeterminismului* lui Heisenberg din fizică şi am putea considera că există şi o asemenea replică în estetică, replică pe care am putea-o numi *principiul indeterminismului lui Moutsopoulos*, care ar putea fi formulat astfel: numărul categoriilor estetice este indeterminat, ceea ce înseamnă că el nu poate fi definit cu exactitate, fluctuaţiile sale fiind emanaţia dependenţei de conţinutul operei de artă şi de evoluţia temporală a istoriei acesteia. Aruncând provocator un gând extrem, Evanghelos Moutsopoulos stabileşte marginea de sus a domeniului, declarând că

> „din perspectiva echivalenţei unui obiect estetic cu posibilităţile lexicale de determinare şi interpretare a acestuia, se poate susţine că orice adjectiv poate folosi la numirea unei categorii estetice (...)" (p.23)

După cum se observă, pericolul fărâmiţării pare de neoprit, urmat fiind îndeaproape de cel al adjectivizării oarbe şi a dez-categorizării. Ce facem în această situaţie?

Un prim pas ar putea fi realizat prin încercarea de a distinge categoriile fundamentale, adică cele care pur şi simplu exprimă

> „în chip mai desăvârşit un anumit gen, din şirul finit de genuri estetice." (p.24).

În acest sens, categoria fundamentală rămâne cea a frumosului, încă de la Platon, căruia acesta îi opune dulcele şi plăcutul. Se simte aşadar nevoia unei opoziţii la frumos. Prin Burke, care-l preia şi reformulează pe pseudo-Longin, Immanuel Kant realizează un sistem polar, bazat pe antiteza categorială între *frumos* şi *sublim*. Dar în momentul încercării îngrădirii domeniului categoriilor estetice, numărul lor începe să crească, sub influenţa diversităţii operelor de artă care nu rezistă acestei generalizări excesive. Se iese astfel din acesată dualitate prin, de pildă, adăugarea lui *hübsch* – drăguţ – de către Schopenhauer.

Odată ieşiţi din mecanica dualităţii, gânditorii au resimţit nevoia de a schematiza categoriile. *Charles Lalo* (în 1927) leagă între ele 9 categorii, în câte 3 grupe, pe baza operaţiilor + şi -. Adică de la frumos urcăm la sublim şi coborâm la spiritual; de la măreţ o luăm în sus spre tragic şi în jos spre

comic; de la grațios o luăm în sus spre dramatic şi în jos spre hazliu. *Etienne Souriau* (în 1961) aranjează ciclic valorile estetice, asemenea unui ceas cu 24 de ore. În acest sens, ajung să se polarizeze frumosul cu grotescul, în care versantul drept reprezintă o degradare a frumosului până la grotesc, iar versantul stâng o înălțare a grotescului până la frumos. Aşadar *degradarea* şi *înălțarea* sunt considerate forțe fundamentale în înlănțuirea pe bază de derivare a categoriilor estetice. Iată cele 24 de categorii extrase de Souriau: frumos, nobil, măreț, sublim, patetic, liric, eroic, tragic, înflăcărat, dramatic, melodramatic, caricatural, grotesc, satiric, ironic, comic, vesel, fantasque, pitoresc, nostim, grațios, poetic, elegiac, frumos.

Ajuns în acest punct, Moutsopoulos lansează teza unei estetici liberale sau deschise, legând-o de trei elemente: 1) caracterul deschis al valorizării, 2) non-ierarhizarea categoriilor, 3) autenticitatea estetică. (pp.25-27) Nu este momentul să intrăm în amănunte privind *estetica liberală*, dar cele trei elemente numite definesc cu precizie de ce este atât de greu în a croi un sistem estetic. Permanenta primenire a valorilor, imposibilitatea ierarhizării categoriilor şi capacitatea esteticului de a găsi expresii noi şi autentice - sunt argumente ce pledează în favoarea unei estetici deschise. Moutsopoulos susține, de asemenea, că estetica contemporană ar trebui să

> „determine în ce măsură un obiect estetic, şi în special un obiect artistic finit a reuşit sau nu să-şi justifice existența." (p.28)

În acest sens, categoria estetică fundamentală ar trebui să fie cea de „izbutit" sau „neizbutit", ori cea de „justificat" sau „nejustificat". Evident, şi autorul nostru consideră că totuşi frumosul e categoria estetică fundamentală, pe care se proiectează toate celelalte. El este şi un rezultat al „vârtejului" celorlalte categorii. Pornind de la această valoare categorială centrală, filosoful grec realizează următoarea taxonomie:

1. categorii tradiționale - care se referă la *structura* internă a operelor estetice.
2. categorii determinative - ce țintesc înspre *conținutul* operelor estetice.
3. categorii finale - privesc *înfățişarea exterioară* a obiectelor estetice

Pornind de la această tripartiție, ce disecă circumspect şi precis diversele impulsuri categoriale pe care diverşi teoreticieni şi esteticieni le-au avut în decursul timpului, vom studia succint cele trei tipologii.

CATEGORIILE TRADIȚIONALE

Sunt considerate categorii tradiționale cele care se referă la structura operei de artă și care,

> „departe de a se opune una alteia, sunt mai degrabă complementare." (p.56)

Recunoaștem, este o definiție destul de absconsă, dar care reliefează faptul că aceste categorii tradiționale sunt „lăsate în pace" de către autor, așa cum au fost ele gândite în sistemul esteticii clasice, sunt reajustate și li se acordă statutul de complementaritate. Ele nu sunt „zgândărite" de către filosof, ci adoptate *tale quale*, cu istoria conceptuală pe care au avut-o, cu bogatul buchet semantic de care beneficiază și, nu în ultimul rând, cu câteva idei noi „plantate" pe ici, pe colo. În orice caz, adoptarea și adaptarea categoriilor esteticii tradiționale la muzică suscită interogații foarte diverse și răspunsuri captivante, lucru care poate conduce implicit și la o ajustare „din mers" a teoriei esteticianului grec, mai ales că o lipsă fundamentală a acestei teorii constă din cvasi completa absență a bibliografiei de limbă germană și engleză, oarecum indispensabilă cel puțin în ceea ce privește estetica muzicală. Vom încerca în continuare să compensăm această lipsă, agrementând prezentarea concepției lui Evanghelos Moutsopoulos cu precizări și comentarii ce pornesc de la o bibliografie lărgită. Astfel se va putea completa atât lista bibliografică necesară unui travaliu recuperator, cât și regla diferite defazaje de mentalitate, care trebuie puse pe seama actualizării unei cercetări ce datează din 1970.

1. Frumosul

Ca orice teoretician serios, Moutsopoulos deschide discuția despre frumos apelând la diferite definiții ale acestuia: Ravaisson, în 1862 susținea că „frumosul este strălucirea adevărului", Baudelaire, ceva mai târziu, opina că el este paradoxul, iar Victor Hugo îl identifica cu idealul, cu ceva desăvârșit. Moutsopoulos declară că definirea frumosului ține de demnitatea esteticii filosofice și exemplifică acest lucru printr-o concepție a unui filosof din spațiul balcanic, Petros Vrailas-Armenis, care vede frumosul ca „supraabundență de substanță ontică", raportând la acest etalon sublimul, grațiosul și ridicolul. Conform lui Petros Vrailas-Armenis, relațiile dintre aceste categorii ar fi următoarele:

Frumos + *asimetrie* → *Sublim*
Frumos + *dulceață voioasă* → *Grațios*
Frumos + *imperfecțiune* → *Ridicol*

Menținându-se în aria definițiilor, el citează și viziunea lui Étienne Souriau, conform căruia frumosul e o reușită evidentă a artei „într-un climat estetic de armonie, măsură, fericire și iubire." (p.34)

O altă problemă a multor esteticieni a fost cea care limitează - sau nu - frumosul doar la sfera artistică. Aici se disting trei posibilități de comprehensiune a problemei: 1. arta și natura sunt „domenii de egală manifestare a frumosului" (Vianu), 2. frumosul se regăsește numai în artă (Benedetto Croce), 3. natura e artă, Creatorul e văzut ca artist (arta mistică), iar arta e realizată după prototipul naturii (Leonardo da Vinci).

Cât despre atmosfera spirituală de manifestare a frumosului, esteticianul grec este de părere că se referă la o elevație estetică *apolinică*, mai mult decât la una *dionisiacă*, deși amândouă sunt fațete ale frumosului. În *apolinic* primează ordinea, îmblînzirea liniștită a dificultăților structurale, pacea unei structuri naturale, statismul, pe când în *dionisiac* regăsim mișcarea, nesiguranța, neliniștea, căutarea perfecțiunii inaccesibile,

> „o frumusețe disimulată sub vălul dinamismului". (p.38)

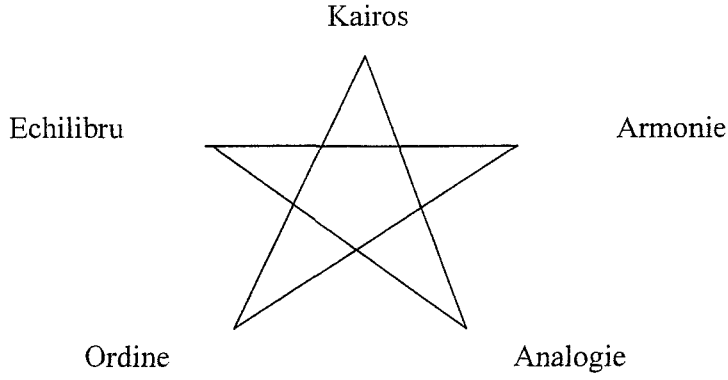
Frumosul destinde, ar putea fi o altă definiție a acestuia, dar și *frumosul desfată*

> „în măsura în care obiectul contemplării estetice îndeplinește exigențele așteptării noastre. O Fecioară de Rafael, o sonată de Haydn sau un nud de Maillol sunt opere exemplare pentru această relație." (p.39)

Specialist în *kairologie,* Moutsopoulos introduce în analiza categoriei de frumos şi ideea de *kairos* (oportunitatea). El vede o legătură între acestea, căci frumosul se dezvăluie numai atunci când condiţiile oportune sunt împlinite pentru perceperea lui. Dar *kairos*-ul este doar o condiţie necesară, nu şi suficientă a frumosului. Pe lângă el, alte patru idei concură la întregirea condiţiilor necesare frumosului: *echilibrul, armonia, ordinea* şi *analogia.* În acest fel, frumosul devine

„categoria pe fondul căreia se proiectează toate celelalte categorii."(p.44)

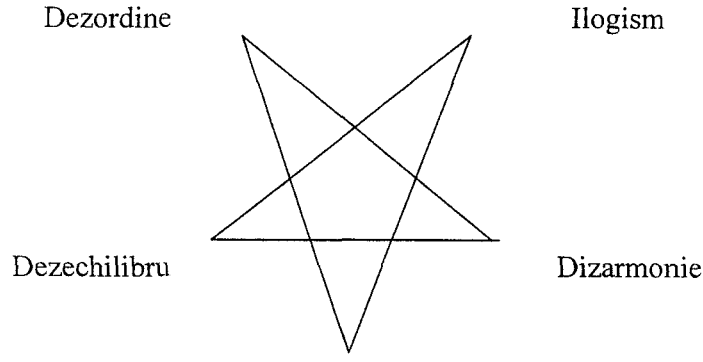
Iată mai jos o reprezentare schematică a celor cinci condiţii necesare apariţiei perceptive a categoriei frumosului, imaginată de noi pentru a uşura înţelegerea şi memorarea acestora. O vom denumi *pentagrama frumosului*:



2. Urâtul

O simplă definiție a *urâtului* se obține considerându-l drept opusul natural al *frumosului*. Nu e vorba de *grade* de îndepărtare de frumos, ci de impunerea urâtului ca opùs frumosului, ca *non*-frumos, ca dizarmonie (înțeleasă ca lipsă a structurii armonioase a obiectului). Moutsopoulos consideră că voluptatea produsă de urât este expresia *voinței de demolare a idolilor consacrați* şi este obiectivată cu o trecere de la pozitiv la negativ. Urâtul este astfel văzut ca o probă a *purificării* prin negativ, prin imersiune în aura întunecoasă a lumii. Această idee este interesantă, căci justifică urâtul, înțelegându-l ca răzvrătire, ca revoluție, insurecție împotriva frumosului. În acest fel, urâtul capătă o aură eroică, contestatară, ceea ce îl absolvă cumva de natura sa decăzută, declasată.

Dar pentru că veni vorba de natură: natura nu poate fi rea. Ea este un dat, o entitate independentă de noi, pur şi simplu. În consecință, urâtul se leagă inextricabil de rău în ipostaza sa umană, căci răul este o componentă a persoanei. Şi dacă persoana este pătrunsă de conştiința răului, ea posedă şi voluptatea de a produce urâtul estetic ca frondă la adresa comodității pe care frumosul o protejează. Extinzând ideea esteticianului citat, putem spune că *urâtul*, în acest sens, *este un frumos incomod*. Putem merge mai departe şi inversa schema celor cinci condiții de existență a frumosului, după cum urmează: ordinea devine dezordine, analogia - ilogism, echilibrul - dezechilibru, armonia - dizarmonie, *kairos*-ul - *alea*. Iată mai jos imaginea răsturnată a pentagramei frumosului, pe care o vom denumi *pentagrama urâtului*:



Dar urâtul se poate obține nu numai prin mecanismul simplu de opoziție față de frumos. El mai poate fi pus şi pe seama unei înclinații deosebite spre *diform,* care este considerată de către Moutsopoulos o perversiune, o imoralitate estetică, deşi există şi posibilitatea interpretării gustului diformității prin

> „tendința de insurecție a conştiinței artistice împotriva valorilor stabilite, împreună cu voluptatea a ceea ce e interzis sau se află în afara regulilor şi legilor." (p.43)

Aici survine din nou ideea revoltei împotriva celor cinci condiții ale existenței frumosului. Gustul pentru diform este anexat unei voințe anti-frumos şi raliat unei plăceri perverse de a evidenția tocmai ceea ce se află în afara normei estetice, resimțită de către insurecționişti drept *dogmă.* Cu alte cuvinte, există posibilitatea ca urâtului să-i fie ataşată ideologia reacției la dogmă şi mentalitatea revoluționar-avangardistă.

De asemenea, se poate pune căutarea urâtului pe seama dorinței de a impresiona, de a exhiba ceva aflat „în afara legii" estetice şi, implicit, a provoca, dar aceasta e deja o problemă de *marketing.* Louis Lavelle spune cu tâlc: „urâtul se raportează la un frumos puternic, pe care îl neagă şi pe care îl invocă în timp ce îl distruge." (*Traité des valeurs,* 1955).

3. Sublimul

Despre sublim există multe păreri: după Souriau, toate categoriile estetice sunt căi către sublim; prin pseudo-Longin şi Burke, sublimul devine la Kant legat de semnificația superiorității față de comun şi de obişnuit, de aceea Kant pune frumosul în antiteză cu sublimul. Sublimul

poate fi definit şi în termeni medicali: *hipertensiune musculară şi nervoasă,* opusă destinderii provocate de frumos. După cum se vede, sublimul e un factor de tensionare, în timp ce frumosul - unul de relaxare. Aici ar putea fi plasată discuţia despre locurile estetice ale muzicilor serioase şi cele de divertisment. Moutsopoulos subliniază cu acuitate aceste locuri estetice diferite ale frumosului şi sublimului:

> „Frumosul este legat de eros şi de pasiunile sociale, în timp ce sublimul se leagă de cele individuale şi de spaimă." (p.46)

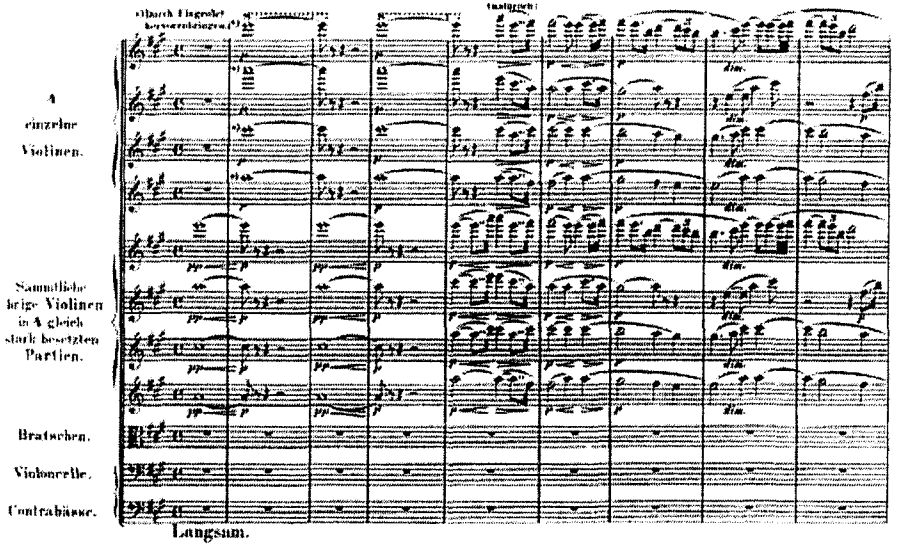
Alt fragment, deosebit de interesant, de la aceeaşi pagină 46, spune că:

> „pentru ca sublimul să fie resimţit de o persoană, este necesar ca ea să fi încetat a mai fi expusă primejdiei reprezentate de acesta."

Sublimul e un liman al tuturor categoriilor estetice, din momentul în care ele ating limitele excesului. Despre limitele excesului nimeni nu ştie aproape nimic. Dar este cert că există un exces pozitiv şi unul negativ, dar ele nu sunt, cum s-ar putea crede, opuse. Cu alte cuvinte, excesul negativ nu e unul „în minus", iar cel pozitiv „în plus", sau viceversa. Excesul este acumulare de cantitate. Această acumulare de cantitate ascultă şi de legea entropiei. Nu se poate da o reţetă a formulei succesului în ceea ce priveşte excesul. Sigur e faptul că excesul pozitiv atinge o decenţă a „nemăsurii", implică o „măsură intuitiv corectă a nemăsuratului", în timp ce excesul negativ este pantagruelic şi orb, devenind entropic şi, de aceea, inestetic. Iată definiţia sublimului dată de Moutsopoulos, în toată splendoarea ei:

> „o categorie a nemăsuratului, a nesupunerii la constrângeri formale, a tensiunii conţinute, şi aflată în relaţie cu dispoziţiile cele mai abisale ale conştiinţei. (...) Negarea măsurii raţionale şi sesizarea şi instaurarea de scheme estetice cu accent conceptual transcendent."

Iată un exemplu de sublim muzical, citat chiar de Moutsopoulos, el însuşi un muzician distins, anume *Preludiul* la opera *Lohengrin* de Richard Wagner:



4. Nostimul

În principiu, nostimul este considerat ca degradare a frumosului. Nu este vorba de o degradare axiologică, ci de una ontologică, în sensul în care intensitatea ființei frumosului este una „tare", în timp ce cea a nostimului e una „slabă". Am putea vedea degradarea de care vorbește Moutsopoulos drept împuținare a energiei existențiale, dar și ca „încetinire a metabolismului" ființei operei de artă. Dar cărui fapt se datorează această „ieftinire" a ființei? Filosoful grec este de părere că datorită lipsei caracterului oportun, a *kairos*-ului. În acest sens, lipsit de atributul necesității, nostimul devine o categorie a *momentanului*.

O exemplificare în acest sens este muzica lui Gershwin, considerată de către Moutsopoulos ca fiind nostimă, căci ceea ce o caracterizează este fragilitatea, momentaneitatea și caracterul agreabil, nepretențios, așadar o plăcută lejeritate (în limba franceză, *joli*, în germană, *hübsch*).

„Joli este retragerea frumosului către agreabil." (p.49)

Tezele despre acestă categorie a *nostim*-ului

> „accentueează scăderea estetică şi diminuarea mai degrabă calitativă decât cantitativă pe care o conferă categoria de hübsch obiectelor caracterizate de ea, şi poate şi alterarea, pentru conştiinţă, a purităţii estetice a acestor obiecte, pe care categoria respectivă o atrage după sine." (p.49)

Considerată a fi categorie de legătură, *nostimul* este şi o categorie mai puţin raţională, de aici derivând caracterul ei misterios, legat indubitabil de o anumită capacitate de seducţie a elementului pasiv. Dar pe lângă componenta misterioasă, nostimul se leagă paradoxal şi de *festiv*, înlocuind caracterul solemnităţii cu cel al intimităţii. El e categoria bucuriilor simple, a satisfacţiilor secrete şi a reveriilor intime.

5. Fermecătorul

Este o categorie fluidă, imponderabilă, elastică, foarte schimătoare, chiar „cameleonică", ce

> „dispare şi se manifestă fără tensiune." (p.51)

Lipsa tensiunii este, desigur, periculoasă într-o operă de artă. Nu şi în acest caz, dacă sunt prezente celelalte caracteristici, anume fluiditatea, elasticitatea, senzaţia de plutire - şi atunci ne putem lipsi bucuroşi de tensiune, care ajunge chiar să ne agaseze în această „chimie" de însuşiri.
Mai departe, Moutsopoulos face diferenţa între categoria de *fermecător* şi cea de *magic*:

> „Cea dintâi produce bucurie printr-o anumită mobilitate; cealaltă reţine printr-o anumită linişte. (...) Ca atare, fermecătorul se referă la persoane, vorbe şi purtări; magicul, la peisaje, ambianţe şi situaţii." (p.51).

Este o foarte importantă şi adâncă distincţie, căci în fapt fermecătorul şi magicul sunt două faţete ale aceleiaşi realităţi, numai că ele sunt aplicate unor „regnuri" diferite. Dacă vrem să simplificăm pentru a înţelege gândul central al autorului, vom putea spune, *grosso modo,* că atunci când spunem „fermecător" ne gândim la oameni, iar atunci când spunem „magic" - ne referim la obiecte şi la natura înconjurătoare.

Dar nu se poate spune şi despre un anumit pasaj dintr-o compoziţie că este fermecător? Cum rămâne atunci cu distincţia lui Moutsopoulos? Credem că se poate ajunge la o claritate mai mare în aplicarea conceptelor de *fermecător* şi *magic* unor muzici anumite. Bunăoară, o muzică *fermecătoare* va evoca întotdeauna o imagine, o amintire, o stare legată de o *persoană.* Modalitatea de a evoca este *mişcarea,* „mobilitatea", cum spune autorul în citatul de mai sus. Acea muzică *fermecătoare* va trebui să posede aşadar două componente: să fie curgătoare, fluentă, cu o mişcare a vocilor perceptibilă urechii şi totodată să evoce *umanul* sub un aspect personal, individual.

Prin opoziţie, *magicul* este un virtuoz al peisajului natural, al stărilor non-personale, el e - într-un fel - o „ridicare la putere" a cotidianului, o transfigurare a acestuia. În plus, el posedă arma *liniştii,* evidenţiată şi de autorul nostru. Capacitatea de păstrare a unei vacuităţi flotante, a unui imponderabil plutitor, combinată cu o *linişte* în care solitudinea peisajului nu are accente angoasante, ci emană o căldură misterioasă - iată o descriere

aproximativă a *magicului*. Drept exemplu putem da partea a II-a din *Concertul nr.5 pentru pian şi orchestră*, „Imperialul", de Beethoven.

6. Graţiosul

Este o categorie căreia Moutsopoulos îi surprinde datele fundamentale, anume mişcarea destinsă şi detenta mobilă. Iată şi definiţia precisă:

> „mişcare destinsă de evoluţie prevăzută ca fiind un corespondent al eleganţei necăutate, ce manifestă o economie funcţională de mijloace vitale eficace." (p.52-53).

Accentul cade aici pe eleganţa necăutată, involuntară, aşadar pe sentimentul unei nobleţi spirituale degajate, în care naturaleţea şi lipsa de efort sunt ingrediente cardinale. Cu toate acestea, graţia nu este stagnare, ci mişcare continuă,

> „mişcare ce face să răsară o stare trecătoare dedesubtul unei stări fixe."

De aceea, ea poate fi găsită pe mai multe paliere, printre care şi cel al stângăciei artistice, căci, cum spune Barbey d'Aurévilly, „există o anumită detentă în stângăcie...care este mai graţioasă decât graţia însăşi." De aici şi concluzia că

> „graţia conţine «ceva» spiritual, adică liber şi inefabil, element care, introducându-se înăuntrul unui cadru de sumbră constrângere estetică, *conferă obiectului acel «aer» de detentă ce provoacă aprobarea estetică* din partea conştiinţei."

De asemenea, citându-l pe Rodin, care susţinea că graţia se naşte din forţă, autorul subliniază şi faptul că nu ceea ce este mic e graţios, ci ceea ce e suplu şi delicat. Aşadar, nu neaparat genul miniatural (deşi acesta nu se exclude) concură la aducerea graţiosului în centrul percepţiei, ci mai mult o anumită acurateţe, o igienă a formei şi conţinutului, însoţită de o pudoare naturală a expresiei. Referiri directe la muzică apar la pagina 54:

> „în întreaga operă a lui Mozart, graţiosul, urmărit cu măsură, nu oboseşte; totuşi în opera lui Beethoven acesta va fi sistematic evitat, înainte de a se impune la Mendelssohn."

Iată-i pe Mozart şi Mendelssohn uniţi sub zodia graţiosului. La primul, subînţelegem spiritul menuetului, al temelor principale din simfonii şi concerte, al rafinamentului cu care realizează armonia cadenţială, iar la cel de-al doilea - directeţea şi supleţea melodiei, precum şi ornamentica eficientă. Ceea ce au în comun cei doi compozitori numiţi este şi un foarte fin acord între *legato* şi *staccato*, cu o aplecare specială către acesta din urmă. Exemplificăm mai jos cu un *Menuet* de Mozart şi cu *Cântecul de primăvară* de Mendelssohn.

O ultimă reflecție deschide înspre noi orizonturi de cercetat:

> „Categoria grațiosului se oferă, mai mult decât oricare alta, în creația decadenței. În general vorbind, orice categorie estetică trece prin primejdia ca, urmărind să-și impună monopolul, să-și piardă disciplina specificității sale; cât despre grațios, deviază cu ușurință către agreabil, fluid, arabesc." (p.55)

7. Elegantul

Înrudit cu grațiosul, elegantul se caracterizează prin căutare, prin efort, dar neanevoios sau care dă impresia de efort realizat dintr-un singur suflu, cu ușurință. Se poate vorbi astfel de un om elegant în purtări, în vestimentație, se poate vorbi de o operă de artă elegantă, dar totodată putem vorbi și de o demonstrație matematică elegantă.

> „(Elegantul) nu se exprimă numai prin energie, ci și printr-o mișcare simplă și cultivată, neexcesivă și de o economie deosebită, manifestată prin forță." (p.55)

Filosoful francez Alain susținea în 1911 că „grația este perfecțiunea expresiei ce nu neliniștește, nici nu rănește." Moutsopoulos pornește de la această frază inspirată pentru a da o definiție elegantului:

> „perfecțiunea liniei care satisface simțul frumosului, corelat și cu rațiunea."(p.55)

Elegantul posedă și ingredientul stilizatului și, de aceea, aduce cu sine și o componentă rațională, conceptuală. În această ordine de idei, dacă *menuetul* ținea de grațios, putem spune atunci că *valsul* ține de elegant. Chopin și apoi Ravel exemplifică prin opera lor această categorie în care „perfecțiunea liniei", deci a melodiei și a fluxului sonor subiacent, se combină cu geometria conceptului formal, a ideii clare și mature, însoțite de o reticență întotdeauna înțelegătoare, dar cu atât mai mult misterioasă.

8. Simplicitatea

Pe cale de înrudire mergem mai departe, după grațios şi elegant, şi întâlnim *simplicitatea*. Autorul nostru o defineşte succint ca fiind

> „fixare în non-superfluu, în absolut necesar, în spontan, prin urmare şi evitarea căutatului şi a elaboratului, şi străduința de a atinge autosuficiența interioară." (p.56)

Nu trebuie confundată cu simplitatea sau cu simplismul, care sunt funcții structurale ale unui obiect estetic. Simplitatea e o funcție pozitivă a structurii, iar simplismul este una negativă. Prin *simplitate* dorim să reliefăm vizibilitatea şi claritatea ideilor, în timp ce prin *simplism* arătăm insuficiența şi banalitatea acestora. Când vorbim de *simplicitate* ne referim la domeniul estetic, nu la cel structural. În acest sens, simplicitatea izvorăşte dintr-o structură *simplă*, pozitivă, dar nu este asimilabilă totalmente cu aceasta, căci posedă o expresie proprie. Într-un fel, s-ar putea spune că – apelând la o metaforă aritmetică –

simplitate + expresie = simplicitate
simplitate – expresie = simplism

Moutsopoulos susține că o melodie bizantină veche este caracterizată prin simplicitate. Noi credem că acest lucru se poate aplica și melodiilor gregoriene, ori celor folclorice. Iată un exemplu dintr-o melodie gregoriană:

Dacă în ecuație mai intră și mișcarea, dinamismul, atunci simplicitatea se transformă în *sugestiv*, categorie ce exprimă prin nedesăvârșire posibilitățile infinite ale formei artistice.

CATEGORIILE DETERMINATIVE

Categoriile determinative se referă la

„conținutul ce este redat în obiectele estetice." (p.57)

Acest conținut este pur omenesc, astfel că se poate spune că aceste categorii îl „umanizează", prin oglindirea în formă estetică a luptei vieții umane și a valorilor omenești.

„Categoriile determinative sunt cele ce exprimă în chipul cel mai autentic intenționalitatea conștiinței. Deoarece, deci, categoriile acestea

se leagă cel mai direct de bogăția conștiinței omenești, ele sunt și dintre cele mai numeroase, ba chiar numărul lor poate spori nelimitat, prin faptul că într-însul trebuie cuprinse toate nuanțele trăirilor afective umane ce admit, prin creație, o obiectivare în calitate de valori." (p.57)

În alți termeni, aici se pot încadra toate categoriile ce surprind sentimente, emoții obiectivate axiologic. De aici rezultă numărul lor mare și în creștere entropică. Moutsopoulos grupează categoriile determinative în trei clase:

1. *eidologice* (de la *eidos*, care înseamnă specie), ce provin din genuri și specii literare antice și moderne. Ele pot fi *statice* și *dinamice*.
2. *tipologice*, ce originează în caractere și teme, referindu-se la "luminozitatea particulară a obiectelor estetice, la luminozitatea specifică pe care o emit" (p.73). Ele se mai pot numi *tematologice* sau *caracterologice*.
3. *tendențiale* sau *orientative*, ce posedă o orientare și o energie dinamică, de unde provine "mișcarea și curgerea" (p.81)
4.

1. CATEGORIILE EIDOLOGICE

1.1. statice

1.1.1. Poeticul

Caracteristica fundamentală a *poeticului* este reprezentată de deschiderea sensibilă către marile viziuni, coroborată cu nuanțele fine, peste care se așterne o contemplare a misterului lumii. Realizată uneori și cu o undă de imperceptibilă melancolie, acestă deschidere interioară se regăsește - după cum susține Moutopoulos - în sesibilitățile unor scriitori precum Homer, Teocrit, Petrarca și Goethe, în peisajele picturii chineze ori într-un tablou de Canaletto, precum și în tonul liedurilor lui Schumann.

„poeticul, ca dispoziție, se leagă de o intenționalitate unificatoare, de o sublimare sentimentală și de o tendință de transcendere a regiunii esteticului (...) și de dispersare a sa în acele direcții în care existența însăși se dispersează."(p.59)

1.1.2. Antipoeticul

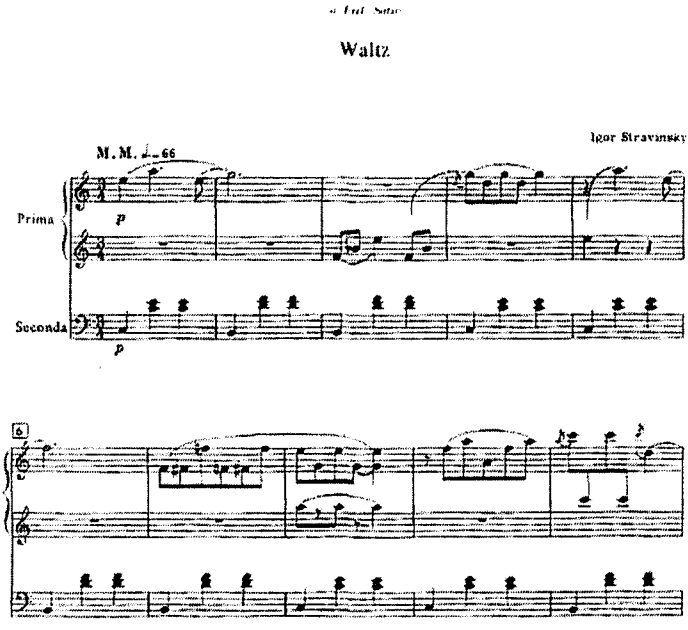
O respectare exactă şi seacă a regulilor judecății corecte, combinată sau nu cu înlăturarea oricărui element sentimental constituie cele două caracteristici ale *antipoeticului*. Atunci când aceste două însuşiri sunt impuse la nivelul întregii vieți, avem de-a face cu o concepție pragmatică. În acest sens, *pragmaticul* reprezintă atitudinea estetică rezultată din *corectitudine seacă* şi *opresiunea conştientă a sentimentelor*.

Filosoful francez Vladimir Jankélévitch a găsit o expresie fericită de definire a antipoeticului, numindu-l *inexpresivul expresiv*. Prin această expresie paradoxală este denumită totuşi un anumit tip de expresivitate, anume expresia lipsei de expresie, aşadar o simulare expresivă a unui defect expresiv. Prin aceasta nu ieşim totuşi din zona esteticului, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci ne păstrăm în ea tocmai prin puterea transfiguratoare a expresiei, care ajunge să exprime chiar propria lipsă.

Jankélévitch face referire la muzica lui Eric Satie şi, evident, la Stravinski, cel din perioada neoclasică, doi compozitori care adoptă cu bună ştiință o atitudine antipoetică, o atitudine de „răcire" a temperaturii expresive a muzicii, bazată pe controlul rațional al emoțiilor şi pe simularea artistică a unei indiferențe afective. Acest lucru se realizează, deseori, prin apelul la forme sau genuri preluate din istoria muzicii, care sunt golite de

expresia lor inițială și umplute cu un soi de „aer antipoetic", ceea ce le dă o alură paradoxală.

Iată o asemenea mostră de atare retragere din fața poeticului, de abținere expresivă demnă, în sensul termenului englez atât de nimerit de *„coolness"*: un vals de Stravinski, a doua piesă din ciclul de 3 piese pentru pian la patru mâini, dedicată simbolic - întru celebrarea inexpresivului expresiv - lui Eric Satie.



1.1.3. Liricul

Dintre categoriile estetice care indică într-o manieră precisă starea afectivă a creatorului se disting, după Moutsopoulos, *liricul, elegiacul* - cu o imersiune în funebru și macabru - și *idilicul.* Astfel, liricul se atribuie operelor de artă

> „în care se constată în chip manifest efortul artistului de a însufleți forma pe care o instaurează cu intensa dispoziție afectivă ce îl stăpânește. (...) Lirismul este poate cea mai evidentă poziție obiectivantă, de unde și imposibilitatea atribuirii categoriei liricului unui obiect estetic de altă proveniență decât dintr-o activitate artistică." (p.60)

Drept exemplificări, autorul alege poezia erotică a lui Sapho şi Shakespeare, pe cea religioasă a lui Roman Melodul şi Paul Claudel, pictura lui Lorrain şi Poussin, precum şi - spune el - „muzica organică" a lui Schubert, fără însă a intra în amănunte privind modalitatea prin care această muzică se dezvăluie a fi *lirică*. Mergând pe firul argumentărilor filosofului grec, putem încerca să precizăm faptul că lirismul unei muzici este o componentă fundamentală a dispoziției creatorului față de un conținut artistic dat. Inspirația poate fi lirică, susține Moutsopoulos, nu însă şi realitatea obiectivă. Dacă este aşa, atunci lirismul devine o funcție a unei anumite sensibilități artistice, anume cea care face din fluxul interior temeiul actului artistic.

În muzică, lirismul poate fi definit în primul rând prin *cantabilitate*, însuşire înțeleasă ca provenind dintr-un stilizat impuls vocal, şi prin *altitudine*, calitate ce se poate defini ca tensiune şi puritate a trăirii. În consecință, vom găsi zone lirice în părțile lente din suite, simfonii sau concerte, în temele secunde din sonate, în miniaturi vocale sau instrumentale. Există mai multe tipuri de lirism, orientate cel mai pregnant în funcție de stiluri: lirismul reținut al melodiei baroce, lirismul melancolic al miniaturilor romantice, lirismul distant al neoclasicismului, pentru a numi doar câteva din cele existente. Iată mai jos un exemplu considerat chiar de către compozitor drept „piesă lirică": *Volksweise* de Grieg, din „Lyrische Stücke" op.12.

1.1.4. Elegiacul

Dacă liricului îi înlocuim tensiunea cu melancolia, ceea ce înseamnă implicit şi scădere a altitudinii poetice prin aducerea în peisajul afectiv a stării pesimiste, atunci ne vom afla în prezența *elegiacului.*

> „Elegiacul ar fi liric, dacă într-însul n-ar domina o atitudine evident pesimistă față de obiectul inspirației, dacă, adică, acest obiect n-ar fi considerat definitiv pierdut." (p.61)

Însă elegiacul ține de un pesimism generic, nu de unul specific. Aceasta se întâmplă şi pentru că brutalitatea morții este cumva „uitată", atenuată, lăsată deoparte, fiind în schimb evidențiată *amintirea* dispariției fie a unor persoane, fie a unor stări ori lucruri. Coleridge susținea că elegiacul este „natura adevărată a unei minți ce reflectează", iar Wordsworth accentua ideea de „reculegere în liniște" ca fiind proprie elegiei. Meditație în tăcere despre finitudinea lumii şi a sufletului, realizată dintr-o perspectivă calmă şi necrispată, iată cum se mai poate defini *elegiacul.* Ceea ce iese în evidență este mai mult o atmosferă, o „climă" uşor tristă şi nu o situație concretă, un fapt,

> „mai curând o insinuare decât o invocație." (p.61)

Un alt savant de origine greacă, muzicologul Constantin Floros - în monografia dedicată lui Brahms - consideră muzica acestuia ca fiind pusă sub semnul *elegiacului.* Un exemplu edificator îl constituie prima parte a *Simfoniei a IV-a:*

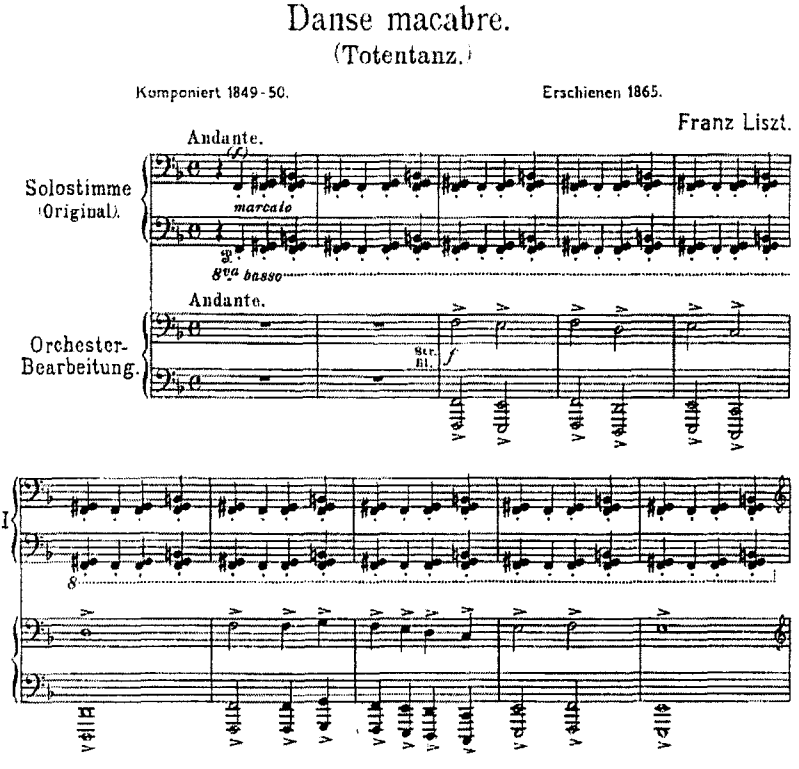
La fel cum Moutsopoulos consideră că cele patru balade pentru pian de Chopin împrumută, şi ele, acest ton.

1.1.5. Funebrul şi macabrul

Spre deosebire de elegiac, *funebrul* se confruntă cu prezența nemijlocită a morții, cu caracterul ei crud şi brutal, implacabil. De multe ori, funebrul este pus în legătură cu eroismul unui personaj dispărut, precum în *Simfonia „Eroica"* de Beethoven, sau cu regretul după o pierdere umană ireparabilă, precum în *Sonata în si bemol minor* de Chopin. În plus, dacă moartea apare personificată, îngrozindu-ne prin prezența ei, atunci funebrul se va transforma în *macabru*.

În plan muzical, funebrul posedă în mod tradițional genuri aparte, precum lamento-ul, marşul funebru şi requiem-ul, genuri ce subliniază deopotrivă perplexitatea, revolta ori demnitatea sufletească în fața morții. Lista este foarte lungă, dar înfățişăm mai jos o selecție: *Lamento di Arianna* de Monteverdi, aria Didonei «When I am laid» din *Dido and Aeneas* de Purcell, «Crucifixus» din *Missa în si minor* de Bach, «Qui tollis peccata mundi» din *Missa în do minor* de Mozart, marşurile funebre la Beethoven, Chopin, Liszt, Wagner, Mahler, requiem-urile lui Mozart, Brahms, Fauré, Duruflé, Penderecki, Ştefan Niculescu.

Macabrul, la rândul său, își face apariția muzicală în mod tradițional prin intermediul „dansului macabru", un fel de *cartoon* în care imaginea medievală a scheletelor care dansează este reciclată din punct de vedere sonor. Dansuri macabre au scris mulți compozitori: Liszt, Saint-Saëns, Musorgski, Britten, Șostakovici. În exemplul de mai jos se observă secvența *Dies Irae* prezentă în reducția de orchestră încă de la începutul lucrării, *motto* care aproape a devenit o emblemă a genului, utilizat și de Saint-Saëns, și de Musorgski:



În cultura de masă, macabrul a devenit o constantă prezență: a fost preluat ca estetică de către multe formații rock, a devenit categoria estetică dominantă a filmelor *horror* cu vampiri și *zombies*. În anii '70, compozitorul maghiar György Ligeti, unul dintre cei mai importanți creatori ai secolului al XX-lea, a scris o operă inspirată de această categorie, pe care a intitulat-o „Le Grand Macabre".

1.1.6. Idilicul (cu variantele: bucolic, pastoral, alegoric)

Destul de rapid expediat în prezentarea lui Moutsopoulos, *idilicul* este înfățișat ca întemeindu-se pe situații exterioare, în care prezența naturii este o constantă. În acest cadru, ambianța este înfățișată în mod concret, descriptiv, dublată de o liniște caracteristică și un elan eliberator al conștiinței.
Variantele *bucolic, pastoral* și *alegoric* fac referire, pe rând, la 1) o variantă mai amplă, de o mai largă respirație a idilicului, 2) la dragostea pentru natură și 3) la personificarea unor componente ale naturii.

Așadar, de la claveciniștii francezi, „Anotimpurile" lui Vivaldi și Haydn, trecând prin simfonia și sonata pentru pian „Pastorala" de Beethoven și

Siegfried-Idyll de Wagner și ajungând la *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, *Oiseaux exotiques* de Messiaen și *Pastorale și idile transilvane* de Theodor Grigoriu - imaginarul componistic european s-a sprijinit întotdeauna pe natură ca pe un principal generator și rezervor al inspirației artistice.

1.2. <u>dinamice</u>

1.2.1. Epicul

Părăsind domeniul contemplației și al stazei, intrăm odată cu *categoriile eidologice dinamice* în cel al acțiunii, al mișcării. În acest sens, *epicul* este legat în mod fundamental de noțiunile de erou și faptă eroică.

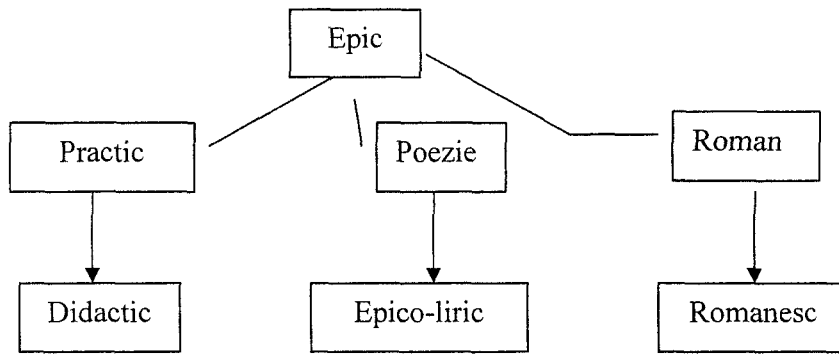
„Dacă eposul este, în chip esențial, narațiune, atunci epicul se dezvăluie ca o înfățișare narativă a isprăvii omenești. Din punct de vedere estetic, eposul poate exista în mod autentic doar ca epos eroic." (p.63)

În muzică, *epicul* poate fi detectat în lucrările de mari dimensiuni - opere, simfonii, poeme simfonice, sonate -, în care forma complexă permite asemănarea cu o desfăşurare temporală proprie unei poveşti, unei narațiuni. În acest sens, Moutsopoulos citează *Tetralogia* lui Wagner ca fiind „cu siguranță o operă epică." (p.63) Desigur, în cadrul muzicii instrumentale putem întâlni două situații:

1) când caracterul epic este indicat prin titlu, astfel cum se întâmplă în muzica programatică (*Mazeppa* de Liszt, *Manfred* de Ceaikovski, *Till Eulenspiegel, Don Juan* şi *O viață de erou* de Richard Strauss),

2) când *epicul* se deduce pe baze strict muzicale, precum expunerea temelor şi motivelor, confruntarea, eliminarea, varierea şi readucerea lor în aceleaşi contexte sau în altele (bunăoară, ca în simfoniile lui Brahms, Bruckner şi Mahler).

Există, în sânul epicului, ramificații diverse: *didacticul* (un exemplu l-ar putea constitui sonatele lui Scarlatti, scrise inițial ca exerciții pentru clavecin), *epico-liricul* (combinarea suflului epic cu dispoziția lirică, precum în studiul *Mazeppa* de Liszt, uvertura *Romeo și Julieta* de Ceaikovski), *romanescul* (un tip de epic ce se raportează la genul romanului și este inspirat de acesta: găsim asemenea referințe directe la Mahler și Șostakovici - inspirați de romanele lui Dostoievski -, precum și la Wolfgang Rihm, în ciclul *Vers une Symphonie Fleuve*, inspirat de întreaga tradiție a romanului-fluviu).



1.2.2. Dramaticul și tragicul

Izvorând din teatrul antic grecesc, *dramaticul* și *tragicul* au fost pe parcursul istoriei noțiunilor când suprapuse, când opuse, când subordonate unul altuia. Moutsopoulos este de părere că aceste categorii eidologice dinamice sunt convergente într-un punct clar, anume conceptul *eroului*. Eroul, pe lângă autenticitate, conține și ingredientul *combativității*, în sensul că el luptă cu hățișul situațiilor violente în mijlocul cărora este purtat de soartă.

> „Instaurația dramatică și tragică are loc prin conflict, prin tensiunea internă și prin antiteza dinamică." (p.65)

După Souriau, citat de filosoful grec, dramaticul e mai *pur* decât tragicul, căci forțele se echilibrează în dramatic, în timp ce în tragic forțele au pondere inegală şi sunt neechilibrate.

> „Eroul tragic luptă cu puteri superioare, iar dacă agonistica dramatică este mai pură, aceasta se datorează cu siguranță faptului că e receptivă la o soluționare atât prin înfrângere, cât şi prin triumful eroului." (p.66)

În acest sens, se poate susține că tragicul admite o singură ieşire - căderea definitivă şi implacabilă a eroului, fiind deci o categorie „închisă", în timp ce dramaticul e o categorie „deschisă", admițând multiple rezolvări.

> „Categoria tragicului este eventual categoria estetică cea mai legată de nelinişti metafizice şi existențiale. Principala problemă metafizică constă, în această privință, în efortul de realizare a irealizabilului." (p.67)

A trăi ceea ce e de netrăit ar putea fi definiția tragicului. Moutsopoulos este de părere că, pentru ambele categorii, muzica le scoate la lumină cel mai bine potențialitățile, poate şi pentru faptul că nu se pierde în anecdotic.

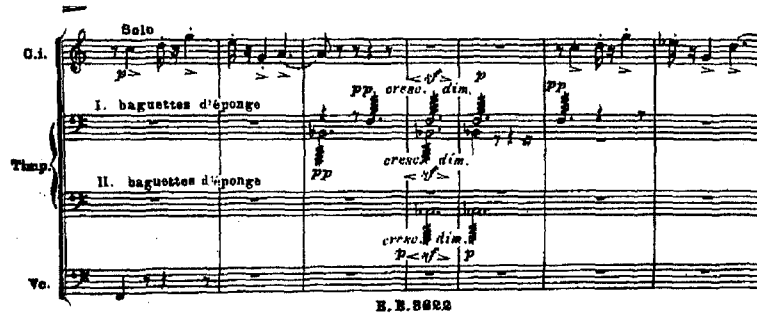
> „Muzica este chiar în stare să exploateze la maximum posibilitățile oferite de ambele categorii. Elementul agonistic este reprezentat în special în antiteza şi în conflictul a două teme, două totalități ori două grupuri de instrumente. Dramaticul şi tragicul sunt adesea prezente la Beethoven, iar literatura pe care a generat-o "Simfonia a V-a" este cunoscută. Conceptele de invincibil şi intangibil, particularizări ale categoriei tragicului, se redau în mod caracteristic printr-o schimbare bruscă de tonalitate, ca de pildă în prima parte a "Simfoniei nr. 8" de Schubert, unde dezvoltarea tematică trece pe neaşteptate de la tonalitatea de si minor, la cea de do minor." (p.68)

Iată acest fragment muzical despre care vorbeşte Moutsopoulos, dar care conține o mică inadvertență muzicală, anume cea că în fapt se trece de la relativa lui si minor - re major -, la do minor:

Comentariul filosofului continuă, adâncind problematica şi cu alte exemple pe care le vom insera în text, tocmai pentru a se vedea clar referinţele muzicale:

> „Ca atare, tragicul (la Schubert, n.n.) este trimis printr-o anumită cale spre anulare, aşa cum se întâmplă în "Simfonia fantastică" a lui Berlioz, unde, în vreme ce la începutul părţii a treia, cornului englez îi răspunde clarinetul, şi acest dialog se aşteaptă a fi repetat la sfârşit, clarinetul tace, iar tăcerea sa este contrabalansată de tobe." (p.68)

Iarăşi există aici o inadvertenţă a traducerii fragmentului de faţă în româneşte. Consultând partitura, observăm că oboiul şi nu clarinetul îi raspunde cornului englez în debutul părţii a treia, iar la final e vorba de timpani şi nu de tobe:



„Acest proces devine şi mai desăvârşit spre sfârşitul lui *Till Eulenspiegel* de R.Strauss, unde tema principală a eroului, repetată apoi din ce în ce mai fragmentat, subliniază agonia acestuia. Există o tratare estetică, aşa cum există una metafizică şi una existenţială, a problemei tăcerii. Este tragică tăcerea ce leagă partea principală de epilog, în *Don Juan* de R.Strauss, după cum tragică este imobilitatea în mişcare." (p.68)

Este uimitoare capacitatea filosofului grec de a se adânci în înțelegerea muzicii şi chiar de a obiectiva câteva procedee muzicale specifice ca fiind purtătoare ale tragicului: *modulația bruscă* la Schubert - care semnifică o ruptură dureroasă - , *lipsa unui răspuns aşteptat* şi *înlocuirea sa* cu un enunț amenințător la Berlioz, *fragmentarea tematică* şi *tăcerea tensionată* la Richard Strauss. Emblematice sunt şi următoarele fraze, care sintetizează întregul demers analitic şi îi conferă o încărcătură imagistică pregnantă:

> „Dramatică este furtuna din care poți ieşi nevătămat; tragică, o calamitate. Dramatică, lupta ființelor între ele; tragic, efortul fără speranță de salvare." (p.69)

În încheiere, se enunță şi două categorii secundare, depreciative, asupra cărora nu se insistă: *melodramaticul* (care poate fi conceput dual fie ca emfază, exagerare, fie ca divertisment, prin distrugerea tensiunii dramatice înainte de vreme) şi *tragicomicul* (rezultat dintr-o dilatare distrugătoare a tragicului, care este relaționată în mod natural cu comicul).

1.2.3. Comicul

Caracteristica principală a *comicului* şi a categoriilor sale derivate este găsită de Moutsopoulos apelând la ideile lui Aristotel din *Poetica*. O putem reformula, pentru a o simpfica şi actualiza, după cum urmează: *preschimbarea formelor canonice ale frumosului în direcția rizibilului, astfel încât urâțenia lor să fie inofensivă*. O definiție complexă a *comicului* apare la pagina 72:

> „Comicul (...) este o valorizare sistematică a formelor rizibilului, prin utilizarea şi combinarea principiului repetiției şi al persiflării, de care ține fiecare element, provenit, la rândul său, din arsenalul ridicolului."

În această definiție se simte şi o umbră a influenței lui Bergson, după care râsul e definit ca „mecanicul aplicat viului". Principiul repetiției de care pomeneşte Moutsopoulos este în mod vădit unul al repetiției oarbe şi al implantării sale mecanice într-un sol nepotrivit, cum este cel al lumii vii, idee bergsoniană preluată elegant şi redimensionată într-un context estetic mai larg.

Prin faptul că urâtul este deturnat spre exagerat şi cu ajutorul principiului persiflării, ce-l dublează pe acela al repetiției mecanice, râsul

capătă o dimensiune estetică, lucru care conduce la crearea unui ambient eliberat de spaimă şi nelinişte. Observăm astfel că prin râs, comicul capătă accente vădit taumaturgice, căci el anulează grijile şi angoasele, acţionând asemenea unui medicament.

Moutsopoulos găseşte că muzica se pretează foarte bine la exprimarea autentică a comicului:

> „Divertismentul lui Mozart, ce se încheie cu un acord strident, sau *Kaffee-Kantate* de J.-S. Bach, cu caracterul său comic solemn. Există posibilităţi de exprimare a comicului prin orchestraţie, ca de exemplu prin utilizarea cornului englez în partea a II-a a trilogiei *Wallenstein* de V. d'Indy, sau în *Ucenicul vrăjitor* de P.Dukas, ca şi de creare a unei situaţii comice involuntare prin proasta utilizare a cornului de alamă (situaţie ce aminteşte de căderea unui om în mers, după Bergson)." (p.73)

Mai departe, autorul derivă diferite valori categoriale ale *comicului*:

1.2.3.1. Caricaturalul, ce constă în

> „sublinierea unei trăsături specifice, ridicate din ordinea detaliului în ordinea esenţialului, de obicei prin amplificare, dar şi prin idendificare cu orice altceva ce ar avea legătură cu obiectul caricaturizat." (p.70).

Astfel, *caricaturalul* va fi prezent în muzică prin îngroşarea şi deformarea unor trăsături sonore - fie ele teme, armonii, ritm sau orchestraţie. Acest lucru presupune însă, din partea receptorului, o prealabilă cunoaştere a originalului nedeformat. Din acest motiv, în muzică - de regulă - se apelează la un fragment sonor arhi- şi antecunoscut, care va fi supus unei deformări creatoare suficient de clare, astfel încât el să reprezinte *caricatura* acelui fragment originar. Un maestru al *caricaturii muzicale* este considerat Şostakovici, care - în simfoniile sale - obţine *caricaturalul* din aducerea în prim plan a banalităţii melodice şi armonice, prezente sub masca muzicii de circ, contrapusă unui context serios sau unor procese de cumul dinamic răvăşitor, precum se întâmplă în mijlocul părţii a treia din *Simfonia a VIII-a.*

1.2.3.2. Spiritualul, definit ca

> „inversarea unei relaţii definitiv stabilite" (p.70),

nu este suficient de explorat la Moutsopoulos. Este, credem noi, domeniul *scherzo*-ului beethovenian, în care „poantele" muzicale sunt bazate pe înşelarea aşteptării, precum şi domeniul apogiaturilor spumoase ale muzicii romantice de pian, în special a lui Schumann şi Chopin.

1.2.3.3. ***Umoristicul*** este opus ***spiritualului***, rezultând printr-o

„repetată raportare degradantă la un dat superior." (p.70)

Combinarea umoristicului cu delicatul constituie „humorescul", atât de prezent în muzica romantică sub înfăţişarea unei miniaturi instrumentale intitulată *Humoreske* (în special pentru pian), introdusă de Schumann şi continuată de Dvořak şi Grieg.

Humoreske

Prokofiev a preluat tradiţia, dându-i o coloratură uşor grotescă în *Scherzo humoristique* pentru patru fagoturi. O altă combinare plină de succes a umoristicului a fost realizată cu macabrul, iar rezultatul a fost *parodicul*, apropiat de *caricatural*. Spre deosebire de acesta, care constă într-o deformare, *parodicul* este definit ca „negativitate mimetică":

„Combinația de macabru și umoristic este aluzia din suita *Carnavalul animalelor* de C.Saint-Saëns, la *tema oaselor*, din al său *Dans macabru*, executată la xilofon, schimbându-se măsura de trei timpi în măsură de doi timpi." (p.71)

1.2.3.4. ***Satiricul*** e definit de Moutsopoulos drept

„tratare dură și nemiloasă a obiectului, ce constă într-o depreciere mijlocită a acestuia din urmă, prin raportare la un concept dintre cele mai importante, ce se iau drept criteriu." (p.71)

El poate avea următoarele derivații mai specifice: *muşcătorul* și *causticul*. Găsim asemenea mostre deosebite în creația pianistică timpurie a lui Prokofiev, în lucrarea intitulată *Sarcasme*. De asemenea, în muzica de pian târzie a lui Ligeti.

1.2.3.5. ***Grotescul*** combină ciudățenia cu comicul, iar ruda sa apropiată, *grand-guignolesque*, adaugă straniului și calitatea înspăimântătorului. Găsim urme groteşti la Grieg, în *Dansul piticilor*, la Musorgski, în *Gnomus* din *Tablouri dintr-o expoziție*, la Stravinski, în *Petruşka* (momentul apariției bețivului în scena iarmarocului). *Grand-guignolesque* este prezent în câteva opere de Janaček, în finalul din *Peter Grimes* de Britten, în *Le Grand Macabre* de Ligeti.

1.2.3.6. ***Ironicul*** corespunde unui „fals surâs" (p.72), fiind mai blând decât satiricul. În acest sens, *ironicul* se apropie de spiritual.

Desigur, este extrem de puțin ceea ce Moutsopoulos ne oferă cu privire la un subiect atât de vast, tratat cum se cade chiar în literatura filosofică franceză, de pildă la un Jankélévitch, al cărui studiu intitulat *Ironia* poate fi consultat și în limba română, conținând multiple referințe muzicale.

După Jankélévitch, ironia e *arta de a fi subtil*. Ea nu doreşte profunzime, ci un anumit „spirit de *pizzicato*", prin care se ajunge la extrema conştiință, la libertate. Nume ca Schumann, Musorgski, Debussy, Ravel, Satie apar constant în text, lucrările lor servind drept exemplificări ale diferitelor faze ale ironiei.

2. CATEGORIILE TIPOLOGICE

2.1 *Tranchilizante*

2.1.1. ***Paradisiacul*** este legat de

> „experiența unei fericiri prelungite, având rezonanța sentimentului pozitiv de imobilitate în afara timpului." (p.74)

Moutsopoulos este de părere că partea a II-a a *Simfoniei a VIII-a „Neterminata"* de Schubert debutează în această zonă estetică a *paradisiacului*, precum şi preludiul la actul al III-lea al operei *Lohengrin* de Wagner face apel la aceeaşi categorie (a se vedea exemplul muzical citat la categoria *sublimului*).

2.1.2. ***Biblicul*** este înconjurat de o dispoziție descriptivă şi apel la Vechiul Testament, manifestată printr-un dor de vechime, printr-o specială aplecare față de trecut şi o componentă epică pronunțată. Biblicul apare în oratoriile lui Haendel, Mendelssohn-Bartholdy, Honneger sau Penderecki. O specie aparte a biblicului e *apocalipticul*, indisolubil legat de sublim de îndată ce acesta întruchipează o "primejdie dorită", decelabil în multe lucrări ale lui Iannis Xenakis şi în *Et expecto ressurectionem mortuorum* a lui Messiaen.

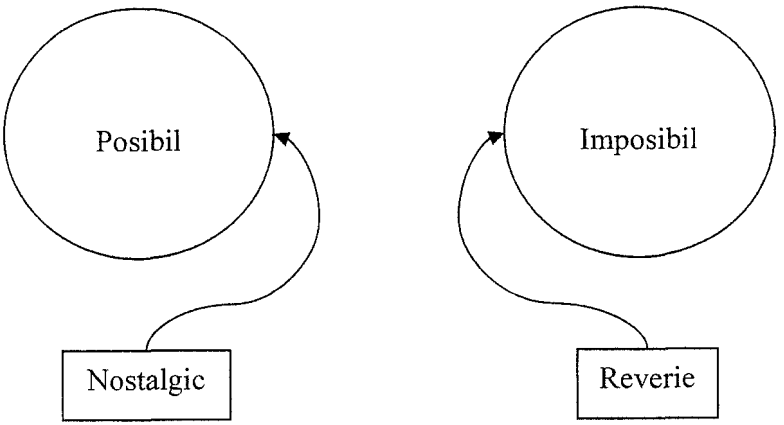
2.1.3. ***Nostalgicul*** este definit drept

> „o rămânere pasivă în domeniul posibilului." (p.77)

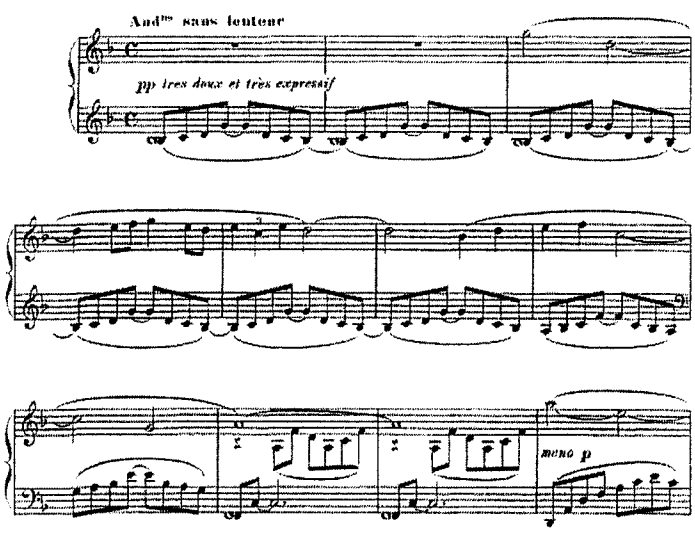
Acest „a vrea să fii acolo unde nu poți fi", cum frumos definește Jankélévitch nostalgia, conține o raportare ideală la un trecut care a existat, dar care nu mai poate fi făcut prezent, nu mai poate fi actualizat. El s-a pierdut definitiv, dar - lucru foarte important - el a fost totuşi posibil. *Reveria*, pe de altă parte, este diferențiată de *nostalgie*, şi reprezintă

> „o rămânere pasivă în domeniul imposibilului." (p.77)

Este, aşadar, considerată de autor drept o raportare ideală la o lume inexistentă şi imposibilă. Este un fel de rescriere a trecutului cu ajutorul fanteziei, o fabulație de cele mai multe ori *diurnă*. O întâlnim ca specie la Schumann (în *Träumerei* din *Scene pentru copii* op.15), Villa-Lobos, Rachmaninov sau Debussy.



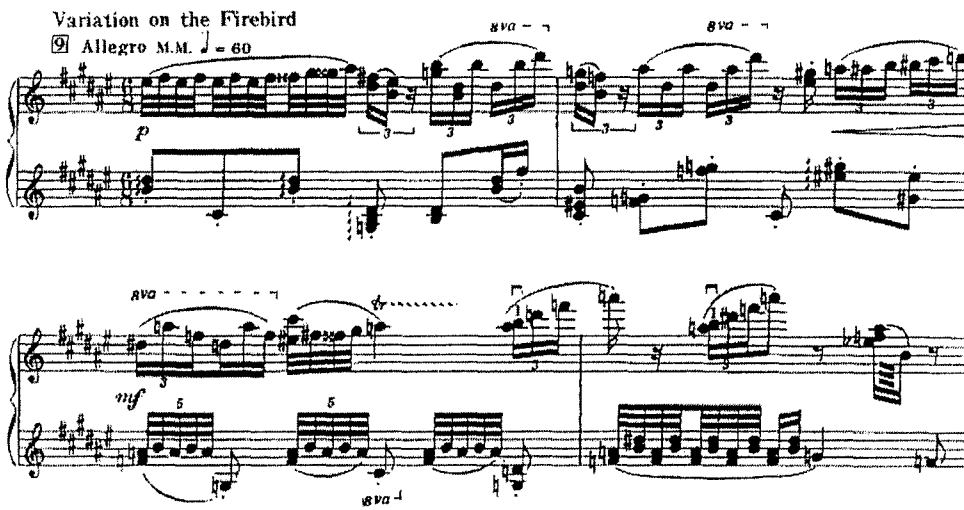
Iată, în cele ce urmează, două fațete stilistice ale *reveriei*, una la Schumann, cealaltă la Debussy:



2.1.4. Oniricul nu se confundă, în concepția autorului, cu *visarea*. În timp ce visarea satisface subconştientul, încărcându-l de lumină, oniricul aduce în act elemente fantastice cu aspect tiranic (precum la Giorgio da Chirico sau Salvador Dali). Între visare şi oniric este plasat *misteriosul*: nemanifestat şi necunoscut din punct de vedere tematic, neprecizat din punct de vedere formal şi "proiectându-se în direcția lui dincolo"(p.78), este terenul propice al acordurilor mărite şi al gamei în tonuri atât de bine speculate, chiar aproape epuizate, de Claude Debussy. Iată un fragment (*Très mouvementé*) din expoziția ultimei părți a *Cvartetului de coarde* de Debussy, unde *misteriosul* este prezent mai cu seamă prin nuanța scăzută, melodica încăpățânată şi uşor amenințătoare, stranietatea relațiilor armonice:

Aşadar, suntem în prezeţa unor serii categoriale consecutive, legate între ele printr-un element comun, anume *afundarea în stări diferite de starea de trezie*. Traseul ONIRIC → MISTERIOS → VISĂTOR este doar o posibilitate. Alte variante ni se deschid imaginaţiei în continuare.

2.1.5. ***Fantasmagoricul*** e în stare, datorită „prezenţei strălucitoare a unui mare număr de elemente eterogene, *să echilibreze* lipsa de structură formală de care suferă." (p.78) Exemplele preferate ale autorului se îndreaptă spre muzica de orchestră a poemelor simfonice, precum *Pasărea de foc* de Stravinski:



sau a *Carnavalului venetian* de Berlioz. Tot aici ar putea intra, în opinia noastră, şi câteva pagini simfonice scrise de Respighi, Szymanowski şi chiar Prokofiev. Toate aceste lucrări muzicale se aseamănă datorită faptului că posedă o nuanţă existenţială de pesimism şi prin faptul că

> „...dau un gust al acestei prezenţe formale, neîmblânzite dar momentane şi trecătoare, ce pare să-şi aducă prevestirea nostalgiei aşteptate să se nască din apropiata sa dispariţie." (p.78)

2.2. *Excitante*

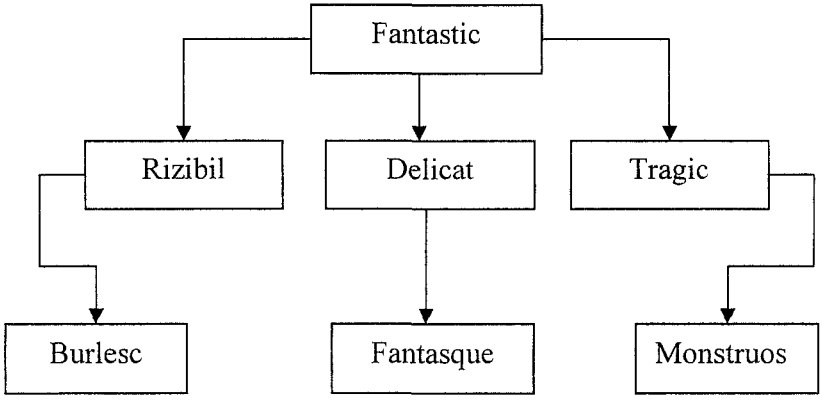
*2.2.1. **Fantasticul*** este definit printr-o cantitate excesivă a componentei stranii, lucru care îl încadrează în zona categoriilor estetice respingătoare şi iritante. El

> „oglindeşte, la nivel estetic, îndepărtarea totală a conştiinţei de realitatea estetică, graţie căutării de forme pe care raţiunea le condamnă, indiferent de îndreptăţirea lor de către conştiinţa estetică.." (p.79)

Caracterizat de o dublă căutare, pe de o parte a ciudăţeniei, pe de alta a echilibrului, *fantasticul* este prezent în muzică la Berlioz, în *Simfonia fantastică* (titlul indică în acest caz categoria), şi la Sckriabin:

Tot la Skriabin, în *Sonata a V-a pentru pian,* avem de-a face cu o decădere a fantasticului în direcţia delicatului, ceea ce va da termenul de *fantasque*, dificil de tradus în româneşte, dar prezent chiar în franceză în indicaţia de expresie anexată muzicii de către compozitor.

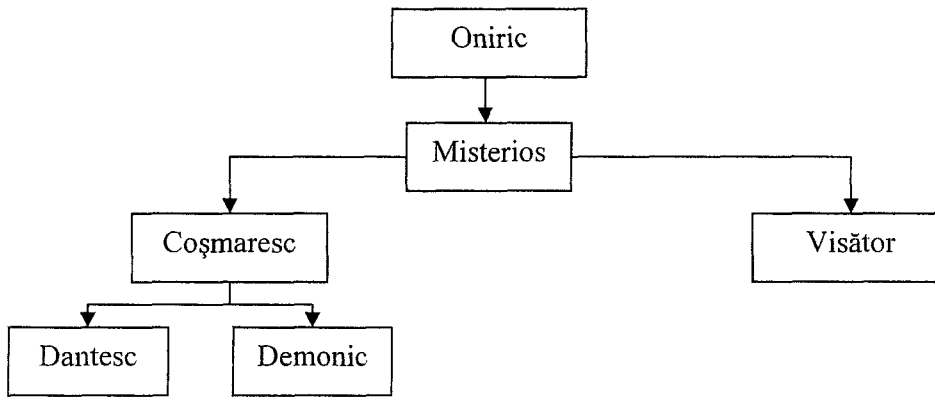
Decăderea fantasticului în direcția rizibilului va da *burlescul*, iar în direcția tragicului - *monstruosul*.



2.2.2. Se trece ușor de la oniric la ***coșmaresc***, a cărui însușire cardinală este constituită de

„spaima anulării existenței." (p.79)

Odată cu imaginea unei „apariții de coșmar" vom avea *dantescul*, prezent în pagini lisztiene precum *Sonata „După o lectură din Dante"*, apoi ca reflex dinamic al *coșmarului* vom putea vorbi despre *demonic*. Relaționat nu cu demonii, ci cu daimonul socratic, care impulsionează existența către ținte de neatins, *demonicul* este de asemenea redevabil într-o partitură pianistică de Liszt, anume *Sonata în si minor*.



2.2.3. ***Bahicul*** posedă un caracter pronunțat dramatic,

„trădând unirea mistică-orgiastică cu forțe de nenumit." (p.80)

Bahicul se confundă cu ceea ce Nietzsche numea *dionisiac* sau orgiastic. Exemplele muzicale sunt alese chiar de Moutsopoulos, el numind în această categorie *corul Eriniilor* din opera *Dido şi Enea* de Purcell, partea a treia din *Simfonia fantastică* de Berlioz, piesa orchestrală *O noapte pe muntele pleşuv* de Musorgski, baletul *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski (vezi ex.)

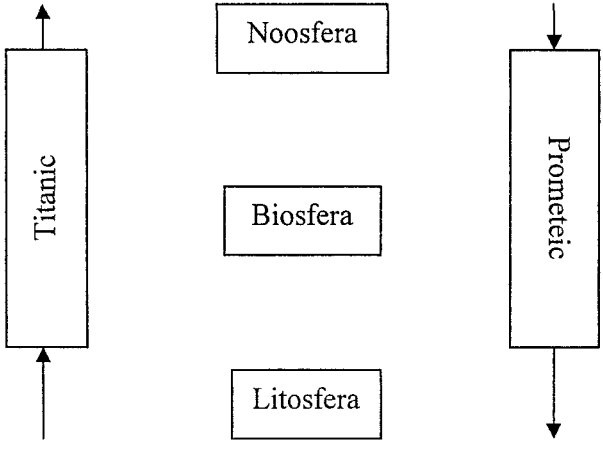
şi *Carmina Burana* de Orff. (p.80 şi p.75) Mai adăugăm şi *Baccanala* lui Constantin Silvestri, *Sensemaya* de Silvestre Revueltas sau *Frenesia* de Dan Dediu. Ceea ce au în comun aceste lucrări este un anumit iureş, o mişcare rapidă, care - prin repetiţie ostinată a unui motiv sau a mai multora, suprapuse - ajunge să creeze o stare hipnotică, o beţie sonoră ce descătuşează energii umane primare, instinctuale.

2.2.4. Titanicul se întemeiază în concepţia esteticianului grec, preluând o explicaţie teologică oferită de Teilhard de Chardin, pe

„dinamisnul existenței și pe tipul de transcendere a litosferei și a biosferei." (p.80)

În timp ce în *titanic* dialectica are caracter ascendent, în *prometeic* (de la Prometeu, fiul titanului Iapet, ce fură focul din Olimpul zeilor greci pentru a-l aduce oamenilor), ea posedă caracter descendent.

Nu este prea clar la ce se referă autorul în această distincție. Credem că „dinamismul existenței" de care vorbește Moutsopoulos este o sintagmă prin care se subînțelege o dialectică a Ființei. O dialectică ascendentă a Ființei ar putea fi așadar pusă în legătură cu o evoluție inter-regnuri, în sensul depășirii acestor bariere. În acest sens, *titanicul* depășește litosfera (stratul de suprafață al planetei, conținând regnurile mineral și vegetal) și biosfera (totalitatea aparițiilor vii de pe Pământ), devenind o instanță supra-omenească. Reversul său, *prometeicul*, realizează traseul invers: pornește de la supraumanul și se scufundă, tot printr-o dialectică a Ființei - de data asta văzută ca proces regresiv - în mineralul litosferei și apoi în elementarul magmei fiebinți din nucleul Terrei. O imagine muzicală genială a *prometeicului* găsim în poemul *Prometeu* de Skriabin.



Atât *titanismul*, cât şi *prometeicul* sunt, după părerea autorului,

„succesiv redate în opera lui Beethoven." (p.81)

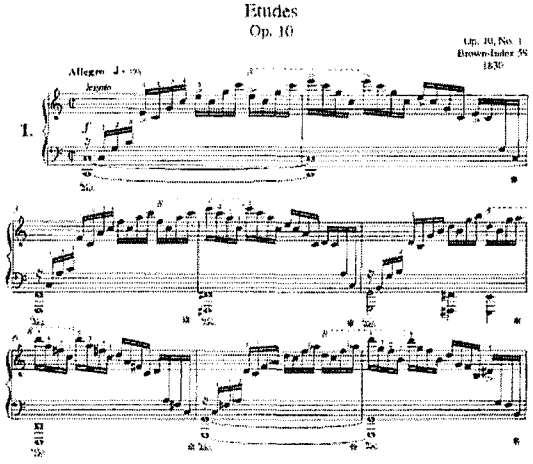
Este desigur o afirmaţie provenită dintr-o intuiţie a esteticianului, căci ea nu e susţinută nici măcar de un exemplu de lucrare exemplară. Probabil că autorul are în minte *titanismul* cultural al imaginii lui Beethoven, considerat ca răsfrângându-se automat şi asupra operei sale. Credem, de asemenea, că *excesivitatea* dialecticii muzicale la Beethoven este un element care poate fi folosit pentru demonstrarea existenţei celor două categorii estetice în opera acestui compozitor. Căci *excesul* este o trăsătură comună *titanismului* şi *prometeicului*, care nu mai trebuie judecat la scară umană, ci reprezintă o lipsă de măsură specifică stihialului.

2.2.5. *Eroicul*, categorie ce reînnoadă cu categoriile eidologice, este expediată dintr-un foc de Moutsopoulos, considerată a fi puntea prin care supraumanul se uneşte cu omenescul. Insuficient definit în acest cadru, dar serios studiat în volume diverse de estetică, *eroicul* reprezintă un subiect prea vast pentru a ne permite să-l abordăm aici. Vom spune numai că în muzică el reprezintă un domeniu extrem de vast şi a fost abordat serios în cercetări precum: stilul eroic la Beethoven, legat inextricabil de tonalitatea lui mi bemol major şi de o tematică specifică (cartea lui Scott Burham), caracterul fanfarelor wagneriene şi a culminaţiilor acumulative bruckneriene, reflectarea sa în muzica de film a *epos*-urilor moderne precum *Star Wars* (John Williams) sau *The Lord of the Rings* (Howard Shore).

3. *CATEGORIILE TENDENȚIALE*

3.1 *Excitante (ale seducției)*

3.1.1. ***Captivantul*** nu este deloc definit de Moutsopoulos, deşi se susține că e cea mai importantă categorie a acesei tipologii. Pornind pe urmele unei posibile definiții, putem extrage (din ceea ce spune autorul despre această tipologie) faptul că este vorba de o *mişcare ritmică orientată* a obiectului estetic (cf. p.82), astfel încât el suscită un interes deosebit al celui ce percepe, făcându-l captiv, luându-l prizonier în lumea sa. Captivante pot fi pasajele muzicale care se definesc printr-o mişcare a conținutului care să mențină trează atenția auditoriului. Această mişcare a conținutului poate fi dublată de dimensiunea virtuozității instrumentale sau vocale. Astfel de pasaje pot acoperi un spectru foarte larg de opțiuni stilistice, caracteriale, de scriitură sau de gen. Iată un exemplu din Chopin, caracterizat prin mobilitatea incredibilă a mâinii drepte:



3.1.2. ***Înălțătorul*** îşi găseşte în volumul de care vorbim o definiție mai precisă:

> „conştiința, obiectivată, este transportată într-o regiune în care va putea trăi o emoție sublimă." (p.82)

El este considerat drept corespondentul energetic al sublimului, citate fiind aici opusuri artistice de primă mărime ale culturii europene: tabloul *Laocoon* de El Greco, *Faust II* de Goethe, *Matthäus Passion* de Bach, clopotnița unei catedrale gotice. Această categorie dinamică nu poate fi ipostaziată într-un fragment muzical anume, pentru că ea rezultă din conjugarea tuturor parametrilor sonori şi apare numai după ce lucrarea s-a terminat, ca o rezultantă complexă a perceperii tuturor dimensiunilor acestui univers artistic.

3.1.3. ***Stimulantul,*** plasat cu un grad mai jos decât *înălțătorul,*

> „antrenează întreaga conştiință, impunându-i o ordine proprie obiectului estetic." (p.83)

Dorința de a urmări întreaga desfăşurare ascendentă a procesului sonor caracterizează opusuri foarte diverse, citate generos de către autor: *Marşul ungar* din *Damnațiunea lui Faust,* giga din finalul *Simfoniei nr.3* de Mendelssohn, *Cavalcada Walkiriilor* de Wagner ori *Bolero* de Ravel:

3.1.4. *Atrăgătorul* este, de asemenea, expediat în câteva cuvinte, spunându-se că

„apare pe un fond de grație și eleganță." (p.83)

Dacă *atrăgătorul* este orientat spre imaginea iubirii carnale, vom obține *eroticul*, cu multele sale gradații ascensionale sau descensionale. De la muzica Renașterii, trecând prin Baroc, prin folclorul spaniol, muzica indiană, prin dansuri ca *tango*-ul sau prin muzica de jazz și rock - avem o paletă deosebită de „coloraturi" erotice ale muzicii. Domeniul este încă neexplorat suficient și ar fi interesant de adâncit.

3.1.5. *Îmbătătorul*

„mărturisește o excitație în care conștiința riscă să iasă din sine, nu atât prin alienare, cât uitându-și în mică măsură condiția." (p.83)

Caracteristica tehnică profundă a acestei categorii o constituie *structura rotitoare*, în muzică prezentă sub forma *ostinato*-ului, a repetiției obsesive. Suntem aproape de transa hipnotică, iar muzicile care pun accentul pe structura rotitoare cunosc acest lucru: preludiile cu armonii figurate la Bach, anumite lieduri ale lui Schubert și Schumann, *Bolero* de Ravel, muzica repetitivă americană (Philip Glass, Steve Reich, John Adams).

3.1.6. *Violentul* reprezintă

„intervenția neașteptată a direcției obiective în lumea conștiinței." (p.84)

Fauvismul, pânzele lui Rouault și Vlaminck sunt considerate violente datorită stridențelor de tonuri picturale, după cum și în arta sunetelor crearea unei atmosfere de violență este atribuită următoarelor cauze:

„compozițiile muzicale pronunțat ritmice, rezonanțele dure și neașteptate, o alternanță complexă din punct de vedere ritmic de pauze și tensiuni." (p.84)

Pagini muzicale ce excelează în redarea *violentului* pot fi găsite în muzica secolului 20: *Allegro barbaro* de Bartók, *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski, *Arcana* de Varèse, Concertul *pentru vioară* de Ligeti, muzica lui

Lachenmann. Exagerarea violentului, care este el însuşi un exces, este considerat de Moutsopoulos ca fiind *deturnantul*.

3.1.7.. *Minunatul* focalizează sensul de nemaiîntâlnit, lucru care

> „produce scindarea obiectivantă a conştiinţei." (p.84)

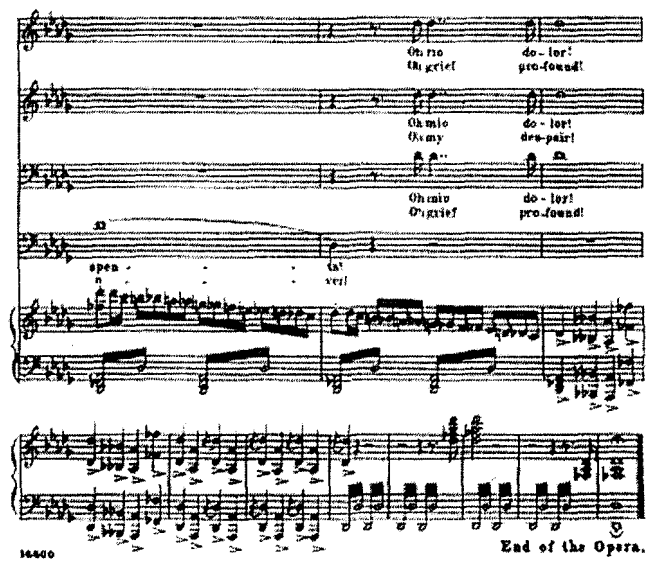
Aceasta îşi dă seama că ceea ce percepe nu are analog în experienţa raţională şi afectivă acumulată. De aceea, conştiinţa se scindează în două, pe de o parte identificând ceea ce cunoaşte, pe de alta sesizând noutatea şi încărcându-se cu bucurie de necunoscutul revelat dintr-o dată.

3.1.8. *Zguduitorul* face referire la

„golirea conştiinţei de orice conţinut stabil." (p.84)

Suntem impresionaţi excesiv, dar într-o direcţie diferită faţă de *minunat*. Acesta sporeşte conştiinţa noastră prin aducerea în prim planul său a diversităţii lumii şi mereu a actualizatei dimensiuni semantice, în faţa căreia reacţionăm prin mirare. Nu acelaşi lucru se întâmplă când toate reperele conştiinţei noastre se surpă, dispărând în neant. Orice am învăţat vreodată, orice ne putem imagina devine golit de conţinut, ca şi cum ar fi fost aspirat într-un vârtej al nefiinţei. Nu mai suntem siguri de nimic şi atunci îşi face apariţia *zguduitorul*, căci suntem zguduiţi cu tărie în chiar temeiurile fiinţei noastre. Sesizăm astfel cât de goi, neajutoraţi şi inutili suntem. Lumea se surpă sub noi, iar noi cădem odată cu ea. Impresia e covârşitoare.

Zguduitoare sunt, în muzică, în general, finalurile lucrărilor mari, de anvergură formală: sfârşitul din *Traviata* (vezi ex.), *Tosca* ori *Madame Butterfly* pot intra cu uşurinţă în această categorie:



3.1.9. *Pateticul* izvorăşte din

„corespondența directă a pasiunii creatoare cu o tensiune formală izbucnind din tensiuni antitetice." (p.84)

Destul de alambicat definit, *pateticul* este localizat de Moutsopoulos în două sonate pentru pian de Beethoven: op.13 (*Patetica*) şi op.57 (*Appassionata*). Desigur, putem aplica aceeaşi strategie - aceea de a ne ghida după titlu - şi enumera şi alte opusuri: *Simfonia a VI-a „Patetica"* de Ceaikovski (vezi ex.), *Concerto pathétique* de Liszt sau *Studiul op.8 nr.12 "Patetico"* de Skriabin. Ce au în comun aceste lucrări? Un flux pasional susținut şi orientat spre o stare de disperare, tensiune armonică cromatică, melodică specifică şi o tonalitate minoră ca reper tonal fundamental.

IV. Finale

3.2. *Tranchilizante*

Dacă în cazul categoriilor tendențiale excitante aveam nouă posibilități, cele tranchilizante sunt numai două, *seriosul* și *solemnul*. Caracteristică pentru ele este

> „o anumită rigiditate, ce corespunde, în conștiința estetică, unui gen de tensiune ascendentă **calmă**." (p.85)

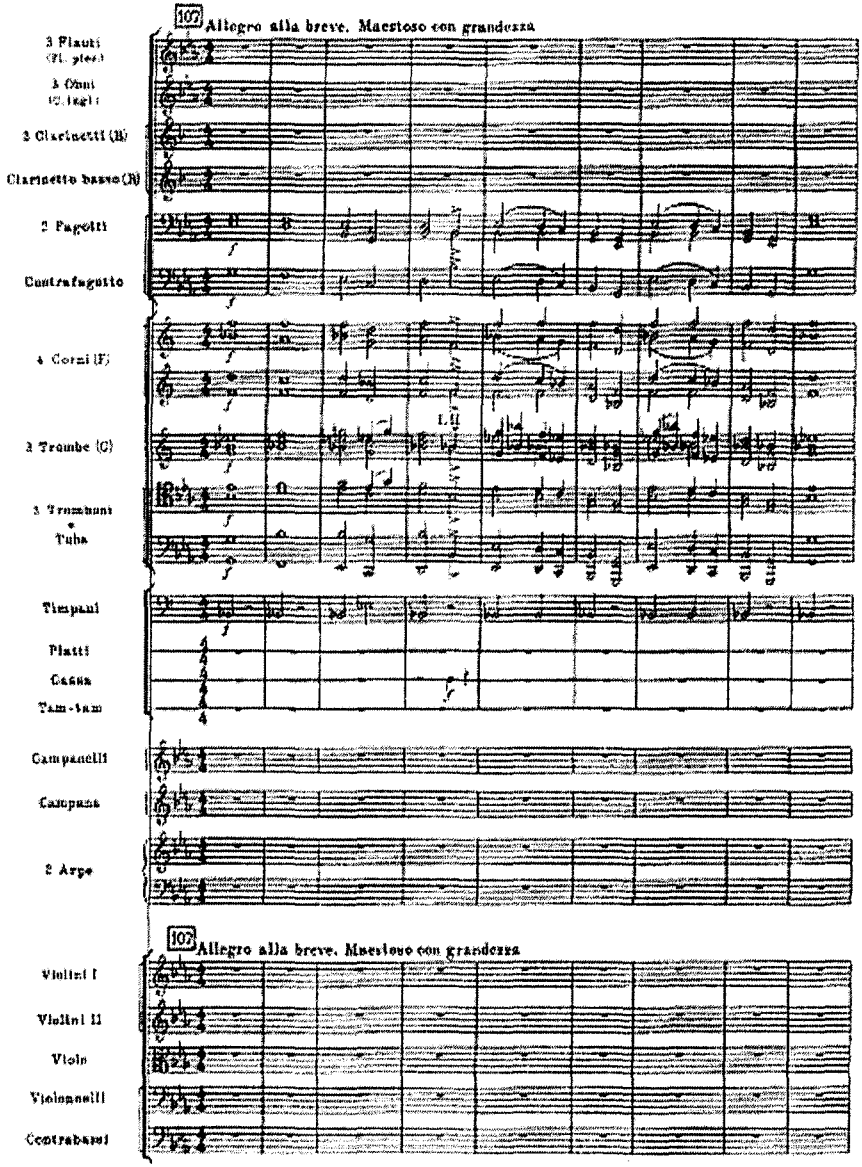
Calmul se traduce în muzică printr-un tempo așezat, lent-moderat, care permite degajarea cu claritate a palierelor melodic și armonic.

3.2.1. ***Seriosul*** dă impresia că este întrucâtva greoi, acest lucru întâmplându-se

> „în ciuda tematicii de bază și a ușurinței execuției tehnice." (p.84)

În muzică, *seriosul* implică responsabilitate, iar aceasta e atinsă printr-o preeminență a armoniei asupra tuturor celorlalți parametri. Corzile grave în omofonie, pianul într-o scriitură acordică - sunt agenți timbrali ai *seriosului*. *Variațiunile serioase* pentru pian de Mendelssohn-Bartholdy sunt reprezentative pentru această categorie.

3.2.2. ***Solemnul*** este caracterizat de o anumită emfază sau măreție. Solemne sunt coralele de alămuri în muzica romantică (simfoniile lui Ceaikovski, Brahms, *Marea poartă a Kievului* de Musorgski/Ravel), aria lui Sarastro din *Flautul fermecat* de Mozart, fanfarele lui Copland, Henze, Lutoslawski ori John Williams. De asemenea, *solemnul* se întâlnește în genul vocal-simfonic laic și religios - misse, cantate, oratorii, opere -, apărând chiar în titlul lucrărilor: *Mica missă solemnă* de Rossini, *Messe solenelle* de Cesar Franck. În operă semnalăm pasaje întregi din *Troienii* de Berlioz, *Aida* de Verdi, *Parsifal* de Wagner, care poartă pecetea indubitabilă a *importanței* istorice a actului solemn, a *greutății* sale morale și a *siguranței* ritualice.


107
Allegro alla breve. Maestoso con grandezza
3 Flauti
(Fl. picc.)
2 Oboi
(C. Ingl.)
2 Clarinetti (B)
Clarinetto basso (B)
2 Fagotti
Contrafagotto
4 Corni (F)
3 Trombe (C)
3 Tromboni
Tuba
Timpani
Piatti
Cassa
Tam-tam
Campanelli
Campana
2 Arpe
107
Allegro alla breve. Maestoso con grandezza
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

CATEGORIILE FINALE

După Moutsopoulos, categoriile finale se

> „raportează îndeosebi la înfăţişarea externă a obiectului estetic sau la mijloacele estetice prin care acesta devine perceptibil, ca atare, de către conştiinţă." (p.88)

Ele sunt considerate de autor estetice „din punct de vedere intelectual", căci iau în consideraţie crize ale unor elemente provenite din „operaţii intelectuale de natură analitică." De asemenea, ele se pot aplica doar unor creaţii omeneşti şi nu unor fenomene naturale.

În opinia noastră, unele dintre categoriile finale teoretizate de Moutsopoulos aici depăşesc în fapt cadrul esteticii ca disciplină filosofică, intrând în zona stilisticii şi a istoriei artei. La o abordare critică a acestei teorii aceste inadvertenţe vor trebui amendate şi aşezate acolo unde le e locul. Nu este aici cadrul de a o face, de vreme ce ne-am asumat rolul expunerii sistematice a acestei concepţii. Semnalăm însă aceste neajunsuri ale teoriei, pentru ca ceea ce urmează să fie abordat într-un mod filtrat şi circumspect.

Categoriile finale sunt împărţite de autorul grec în trei subtipuri:

1. Categorii ***diferenţiale*** - caracterizate de

> „efortul de a se conferi obiectului estetic un profil diferenţial cât mai pronunţat posibil, graţie individualizării sale." (p.89)

2. Categorii ***istorice***, care sunt legate de sistemele stilistice şi caracterizând o tendinţă de anulare a individualităţii unui obiect estetic şi de subordonare a lui prin

> „relaţionarea sa cu scheme expresive având o aplicativitate productivă foarte generală." (p.89)

3. Categorii ***combative***, ce se referă la

> „înfrângerea dificultăţilor tehnice ale instaurării operelor de artă." (p.89)

1. CATEGORII DIFERENŢIALE

1.1. Pitorescul

Este considerat pitoresc

> „un obiect demn de a fi reprezentat pictural, prin aceea că posedă o anumită structură caracteristică şi o înfăţişare conformă cu posibilităţile particulare de reprezentare ale artei picturii." (p.90)

sau care iese „din tipicul înfăţişării obişnuite" (p.90). Pitoresc ni se va părea, astfel, un chip, un animal, vestimentaţia unui personaj, o atitudine, o situaţie sau o ambianţă. O a treia accepţiune a *pitorescului* provine din Romantism şi se defineşte ca

> „rezultat artistic provenit dintr-o opoziţie vie de linii şi de lumini şi umbre, dar şi, în general, de forme, precum şi de culori." (p.90)

Astfel, *pitorescul* este considerat ca provenind dintr-o dispoziţie de căutare permanentă şi totodată neliniştită. E o categorie pluridimensională, căci are legături cu *paradoxalul* şi se opune în mod evident categoriei *solemnului*. Moutsopoulos susţine că muzica posedă o capacitate deosebită de a reprezenta pitorescul:

> „Nu este nevoie să insistăm asupra numeroaselor episoade pitoreşti din *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns. Însă se pot da multe exemple în această privinţă şi din opere de orientare mai severă în *Simfonia cu lovitura de timpan* de Haydn, unde variaţiile pe tema unui cântec franţuzesc de copii se pretează la o elaborare pitorească, permiţând, datorită caracterului pitoresc al operei, anumite căutări tehnice, care ar fi fost interzise în opere de o seriozitate voită, în *Suita bergamască* de Debussy, prin al cărei titlu compozitorul face aluzie la culegerea, aproape omonimă, de poeme de Verlaine; în partea a doua a „Simfoniei pastorale" de Beethoven. (...) În muzică, pitorescul a fost considerat curând convenabil pentru compozitori precum Rameau, a cărui „Pasăre" a constituit sursa de inspiraţie pentru contemporanul nostru Respighi (*Păsările*). Pitorescul pluritematic, sugerând atmosfera de petrecere este cultivat de Stravinski în deschiderea baletului *Petruşka*" (pp.91-92)

[II]

Scene am Bach

Scene by the brook

КАРТИНА ПЕРВАЯ.

НАРОДНЫЯ ГУЛЯНІЯ НА МАСЛЕНОЙ.

FIRST TABLEAU

The Shrovetide Fair.

1.2. *Exoticul*

Căutarea cu metodă şi intenţie canalizată spre un scop bine definit va deveni în *exotic*

> „urmărire metodică şi intensă a neobişnuitului, o urmărire nestăpânită a perifericului, a ceea ce se află, atât tematic, cât şi stilistic, în contratimp. (...) Exotismul şi filosofia fugii ce se leagă de acesta constau în actualizarea absenţei." (p.92)

Autorul găseşte chiar o regulă de emergenţă a *exoticului,* pe care o exprimă astfel:

> „elementul exotic tinde să predomine, într-o anumită artă şi într-o anumită epocă, ori de câte ori se intensifică contactele unei societăţi date cu civilizaţii şi societăţi diferite." (p.93)

Acest lucru este ilustrat cu exemplul muzicii culte (dintre care citäm *turcismele* de care se foloseşte Mozart în *Alla turca* şi *Răpirea din serai*), realizându-se totodată şi distincţia dintre exoticul sincer şi cel nesincer, ca forme ale autenticităţii inspiraţiei.

> „În *Madame Butterfly,* Puccini a încorporat şi valorificat estetic multe elemente melodice de provenienţă japoneză. Pe de altă parte, elementele muzicale amerindiene folosite de Dvořak în Simfonia nr.9 (*Din lumea nouă*) şi-au pierdut caracterul exotic, într-atât de mult au fost supuse unui efort de integrare în sistemul armonic dat. Debussy nu şovăie să folosească, de exemplu scări pentatonice ca elemente de expresie liberă; dar aici exotismul nu mai există ca o urmărire exterioară, ci ca reuşita unei inovaţii geniale." (pp.93-94)

Iată mai jos finalul din *Madame Butterfly,* în care Puccini foloseşte inflexiuni melodice japoneze:

1.3. *Descriptivul*

Preluat din tradiția literară, *descriptivul* va putea fi subsumat în muzică *programaticului*, deşi nu se confundă cu acesta. De pildă, exemplul pe care-l dă Moutsopoulos este din Bach, *Pasiunea după Matei*, unde se face paralela dintre sensul textului şi reflectarea sa muzicală considerată descriptivă:

> „când, în *Patimile după Matei*, subliniază fraza «şi îndată perdeaua dinlăuntrul Templului s-a rupt în două» printr-o linie melodică coborâtoare, şi când comentează cuvântul «şarpe» prin repetarea unui interval melodic de secundă (*Patimile după Ioan*)."

Descriptive sunt şi pasajele din *Simfonia Pastorală* de Beethoven, când instrumentele simulează cântecul păsărilor, utilizat ca o sursă de inspirație ilustrativă de către mulți compozitori: Rameau, Wagner (în *Siegfried*), Enescu (în *Impresii din copilărie*), Messiaen (în *Păsări exotice*). Desigur, o întreagă lucrare *descriptivă*, deşi se poate imagina, nu mai posedă o încărcătură estetică, ci mai degrabă una pedagogică sau „sportivă". De aceea, *descriptivul* - când apare într-un opus muzical - este menținut pe o suprafață determinată de timp, având funcția precisă de a ilustra muzical un anumit eveniment (ploaia, furtuna, răsăritul soarelui) sau a imita

semnale ale lumii înconjurătoare (cântecul păsărilor, cornul de vânătoare, de poştă, etc).

1.4. Cosmopolitul

Destul de greu de definit şi îndoielnic sub raportul sensului, *cosmopolitul* este luat în considerație prin opoziție cu *național*ul (în care *folcloricul* apare ca element determinant). Astfel, idealizarea generalului şi exprimarea unor idealuri transnaționale sunt caracteristice *cosmopolitului.* El se poate regăsi împreună cu *național*ul în creația aceloraşi compozitori: la Beethoven, de pildă, *Simfonia a IX-a* țintește la exprimarea unor idealuri general umane, în timp ce *Contradansurile* sunt inspirate din muzica tradițională austriacă. Desigur, există anumiți compozitori care dau o mai mare importanță laturii naționale, precum Bartók, Villa-Lobos, Jánaček, Enescu, dar aceasta nu înseamnă că întreaga lor creație poate fi exclusă din orizontul *cosmopolitului.*

1.5. Naivul

Caracterizat prin nuanța de simplitate (chiar simplism) care să

> „sublinieze spontaneitatea, sinceritatea uneori şi nonexcesivitatea procesului creator din care a provenit" (p.97),

naivul poate fi deopotrivă rezultatul unei deficiențe de educație sau a unei simulări docte. Cu alte cuvinte, *naivul* poate reieşi într-un mod elementar dintr-o dispoziție deschisă de a crea sau poate fi rezultatul unei voințe creatoare dedublate, care-şi impune o simplitate manifestată prin

> „forme nesilite, totuşi bogate în elemente de trăire".(p.97)

1.6. Stilizatul

Stilizatul se opune *naivului* în concepția lui Moutsopoulos, indicând „preferința artistului pentru forme simple, destinse". Mai mult nu se insistă aici, ca de altfel şi în ceea ce priveşte următoarele categorii. Ne întrebăm dacă nu cumva „subțirimea" argumentărilor se datorează şi multitudinii de nuanțe şi hățişului de sensuri pe care aceste categorii estetice în exces le implică.

În ceea ce priveşte *stilizatul,* acesta implică o „codare" nouă a ceva deja cunoscut, o înlăturare a sedimentelor şi o filtrare a conținutului prin

„sita" unei expresivități inedite. Când vorbim de un vals stilizat, avem în vedere o esențializare a ideii de vals, precum face Ravel în poemul său coregrafic cu același nume sau în rafinatele *Valsuri nobile și sentimentale.*

1.7. ***Retoricul*** este considerat ca urmărind unele

> „mijloace emfatice de accentuare a înfățișării formale sau tematice a operei"(p.97),

fără a se insista asupra acestei definiții. Căile rămân deschise, dat fiind faptul că *retoricul* se referă la evidențierea unor reflexe de vocabular care ascund o lene de gândire creativă, fiind așadar valorizat negativ. *Emfaticul,* tinzând să întâlnească grotescul și rizibilul, este bazat pe o căutare voită a exagerării, a „împăunării". Acest lucru se realizează exagerând câte o trăsătură afectivă, dar mai ales în zona extravertită, nu într-una introvertită. Emfatică poate deveni o emoție puternică precum melancolia, dar întotdeauna ea va deveni emfatică în legătură cu o exagerată exprimare socială a ei.

1.8. ***Monumentalul*** exprimă prin alte două sub-categorii întreaga sa semantică: pe de o parte prin *impunător,* pe de alta prin *grandoare.* În toate trei există o componentă a mărimii, într-un anume sens chiar sub aspectul unui exces cantitativ, care conduce la instaurarea impresiei estetice. De asemenea, pe lângă mărime este prezent și ingredientul proporției juste, care - odată adăugat mărimii - conferă autoritate și echilibru. *Monumentale* sunt simfoniile lui Bruckner, tetralogia lui Wagner, oratoriile lui Bach, simfonia *Turangalîla* de Messiaen, *Requiemul polonez* de Penderecki, *Pomenire. Un requiem românesc* de Niculescu.

1.9. ***Cizelatul*** se referă la o eleganță atinsă în chip abil. Obținut printr-o insistență asupra materialului sonor, *cizelatul* deschide spre meditație asupra mijloacelor de expresie, aprofundându-le și conferindu-le „volum", care se poate compara cu un fel de reverberație spirituală. Cizelate sunt opusurile lui Brahms, Enescu, Webern, Ligeti - în care se simte lucrul asupra fiecărui sunet și asupra fiecărui gest muzical.

Moutsopoulos mai cercetează succint și așa-numitele *categorii de legătură_(atitudinale),* dar care constituie mai mult atitudini estetice ale creatorilor, și mai puțin stări în care putem surprinde opera de artă în sine sub raportul categoriilor estetice. De aceea, le citățm mai jos doar cu titlu de inventar, căci din punct de vedere logic, nouă ni se pare că aceste categorii nu au ce căuta aici, locul lor fiind în cu totul altă parte, în domeniul *istoriei*

muzicii, bunăoară. Astfel, conform autorului grec, *consacratul* se referă la o supraviețuire a vechiului, *modernismul* reprezintă tendința de negație a ceea ce e unanim acceptat, *arhaicul* presupune căutarea a ceea ce a existat înaintea exemplarului şi a convenționalului (fiind înrudit cu *hieraticul*), iar *avangardismul* neagă tradiția trăită şi încearcă transcenderea ei creatoare, exprimând „amploarea axiologică a năzuinței." (pp.99-101)

2. CATEGORII ISTORICE (STILURI)

Aceste categorii istorice sunt de fapt stiluri şi reprezintă domeniul de cercetare a *stilisticii*. De aceea, în continuare vom trasa succint aceste categorii, mărginindu-ne numai la a le defini conform ideilor din volumul supus exegezei.

2.1. Simbolicul

Faptul că *simbolul* este inepuizabil şi că posedă un conținut misterios ce pune conştiința la treabă este limpede evidențiat de Moutsopoulos într-o frază memorabilă:

> „simbolismul pune accentul pe exprimarea ideii prin simbolul său." (p.110)

Exemplul pe care-l dă autorul grec este din Bach, *Johannes Passion*:

> „Bach întrebuințează un acord de septimă micşorată ori de câte ori textul conține ideea de durere. Reuniunea dintre funcționalitatea şi esteticitatea operelor de artă constă în faptul că acestea permit să transpară acest altceva nemanifestat prin intermediul perceputului, punând astfel în evidență o dimensiune de adâncime a realității, şi aceasta într-o formă adecvată." (p.111-112)

Deja suntem aici pe tărâmul retoricii muzicale baroce, a teoriei figurilor şi afectelor, dar şi pe cel al unei „simbolistici" muzicale generale, căci asemenea încifrări simbolice se pot găsi şi la Mozart, Schumann, Berg, Messiaen, până la Ligeti şi Aurel Stroe. Asemenea inserții simbolice în muzică pot fi concepute ca fiind emanații ale unei gândiri ce pune în legătură - prin încrederea în forța *rezonanței* - un material muzical cu o semnificație exterioară lui, ataşată în cadrul unei culturi date.

2.2. *Romanticul*

Definit drept căutare şi cucerire a subiectivităţii absolute, *romanticul* posedă trei caracteristici „tari" şi trei caracteristici „slabe". Caracteristicile „tari" sunt: 1. negarea realităţii exterioare (ceea ce se poate converti în întoarcere către fantastic şi istoric), 2. recunoaşterea valorii sentimentului, a forţei afective (pathosul), 3. specificul eroului romantic şi fapta sa măreaţă. (p.109)

Pe de altă parte, cele trei caracteristici „slabe" ar fi 1. disproporţia de forţe, 2. intensitatea ciocnirilor, 3. subiectivitatea situaţiilor. (p.110)
Într-un fel, *romanticul* constituie un rezultat al amestecului dintre grade diferite de frumuseţe şi tensiune, exprimate cu ajutorul unor trăiri intense şi subiective ale creatorului.

2.3. *Clasicul*

Forma sigură şi echilibrată constituie cadrul în care-şi face apariţia *clasicul*, surprins într-o definiţie memorabilă:

„Gradul absolut al dominaţiei creatorului asupra sa însuşi." (p.105)

Această definiţie implică faptul că un creator, pe parcursul existenţei sale, realizează un traseu al devenirii artistice. Acest traseu conţine staţii diverse, asimilabile unor grade de măiestrie. Măiestria absolută este considerată ca fiind gradul cel mai de sus al controlului creatorului asupra lui însuşi, cu alte cuvinte putinţa acestuia de a exprima cu maximă acurateţe şi claritate - fără pierderi sau neglijenţe - intenţia sa artistică. În acest sens, un creator care reuşeşte să-şi controleze toate „armele" stilistice - indiferent în ce stil compune - este un creator *clasic.*

2.4. *Barocul*

Considerat drept stil al exagerării şi patosului, al teatralităţii şi bogăţiei, *Barocului* îi este caracteristică oroarea de vid, *horror vacui.* (p.107) Din această frică în faţa nimicului derivă preferinţa sa pentru ornamental. Este un impuls natural ce constă în umplerea excesivă a spaţiului înconjurător - fie el şi spaţiu simbolic, cum este cel muzical - cu cât mai multe detalii, pentru a preveni o eventuală golire de conţinut.

2.5. *Goticul*

Trăsătura cardinală a *Goticului* o reprezintă tensiunea spre înălțime, năzuința spre ascuțime. Deşi se poate face o paralelă cu gândirea teologică din secolul al II-lea până în secolul al XV-lea, precum şi cu formele arhitectonice, în muzică putem considera *goticul*, astfel cum l-am descris noi în cartea *Radicalizare şi guerrilla* (Bucureşti, Editura Muzicală, 2004), drept densitate armonică mare şi ritm armonic rapid.

În fine, stilul personal al unui artist este considerat ca fiind tărâmul *categoriilor combative*, de asemenea îndoielnice ca tipologie, în opinia noastră. Definite ca

> „valori de tranziție în care transpare mai puternic caracterul ludic al creației artistice" (p.115),

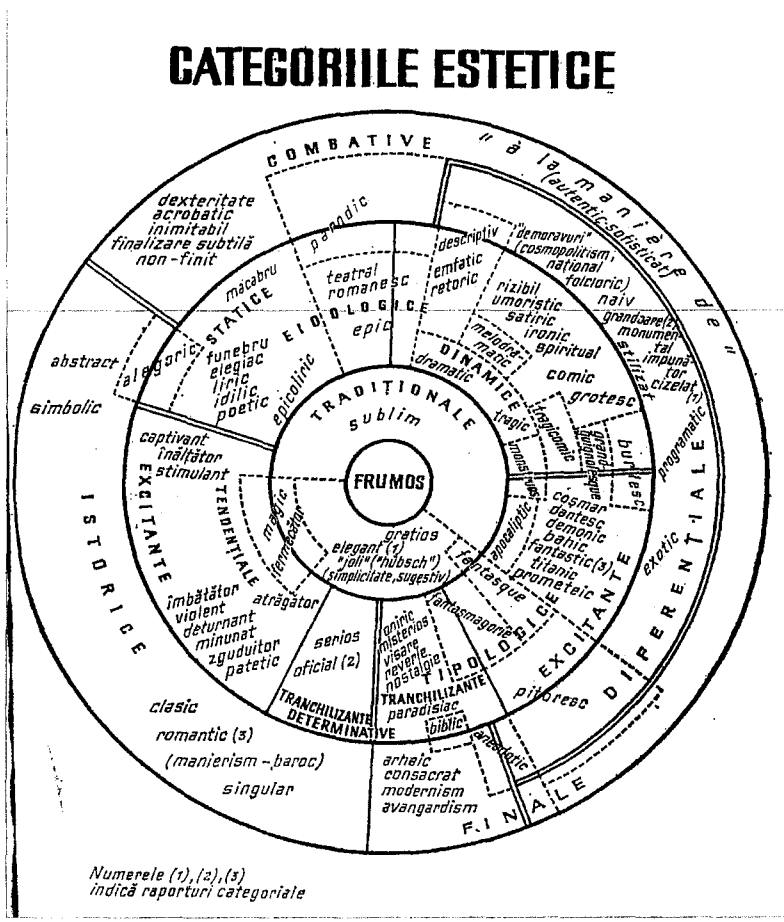
aceste categorii iau diferite înfățişări precum *acrobaticul*, *virtuozul*, *inimitabilul*, *finalizarea subtilă* şi *non-finitul*. Desigur, este mult de discutat pe seama lor. Sunt numai acestea sau mai există şi altele? Numai din interiorul creației şi a actului creator se naşte *combativitatea* de care vorbeşte Moutsopoulos? Interpretul nu aduce cu sine acest lucru? Sunt întrebări la care va trebui să se găsească un răspuns.

Concluzie

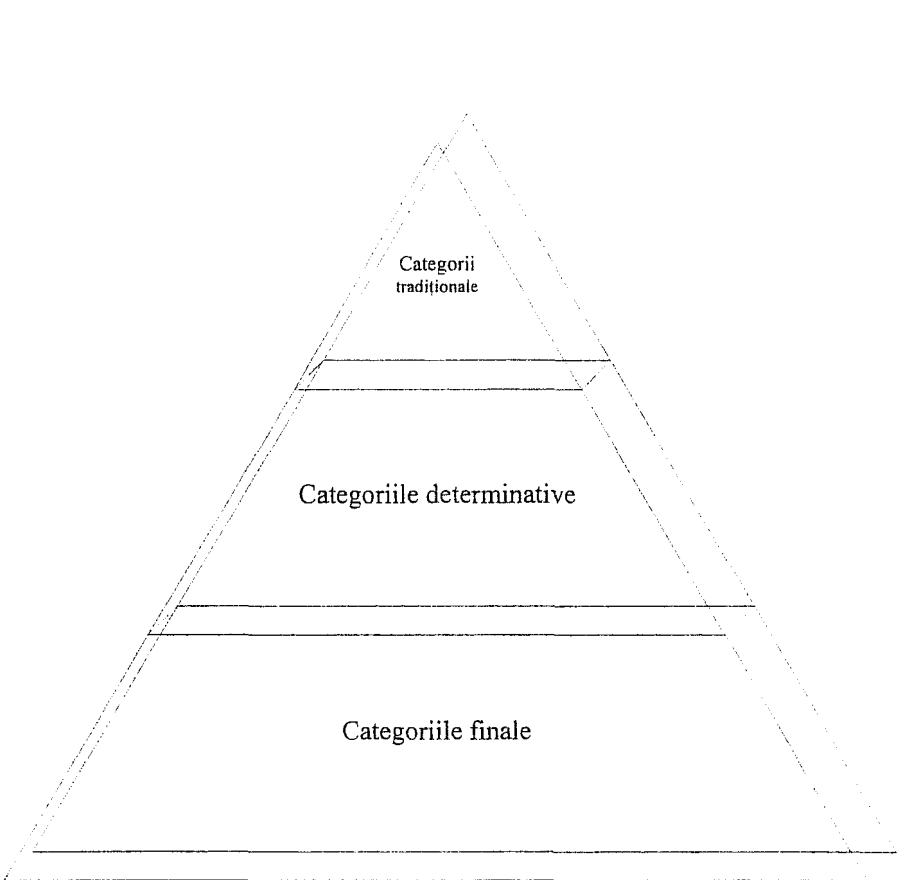
Utilă sub aspect didactic, dar insuficient sistematizată, teoria lui Moutsopouos poate fi reluată, comentată şi clarificată prin prisma unei arte particulare. Este ceea ce am încercat să facem aici, restrângând cercetarea noastră la domeniul muzicii. Am fost ajutați, după cum s-a văzut, şi de cunoştințele muzicale solide ale autorului grec, însă o parte a cercetării ne-am asumat-o, căci au fost necesare corecturi, nuanțări, reformulări, adaptări sau chiar respingeri ale opiniilor formulate de acesta. Cu toate acestea, deşi discutabile sub multiple aspecte, *categoriile estetice* înfățişate şi ilustrate în acest studiu ajută - prin numărul lor mare - la „îmbogățirea trăirilor estetice şi, mai general, a fondului de trăiri al conştiinței." (p.126)

Opera muzicală nu poate fi cuprinsă decât fragmentar în plasa vreunei *categorii estetice*. Pentru a o putea cuprinde mai bine, pentru a-i

înțelege esența - ea trebuie să fie conținută într-o rețea de categorii care ne va ajuta să îi „fixăm" mai corect domeniul său de definiție. Ca atare, o operă muzicală va putea fi definită cu ajutorul mai multor categorii estetice, lucru care va deschide înțelegerea ei polivalentă. Pentru a realiza cu ușurință această rețea de categorii, Moutsopoulos construiește o schemă utilă, având la bază ideea unor cercuri concentrice: în mijloc va sta *frumosul*, cercul cel mic va cuprinde categoriile tradiționale, cercul cel mijlociu - categoriile determinative (eidologice, tipologice și tendențiale), cercul cel mare - categoriile finale (istorice, diferențiale și combative). Iată această schemă:



Putem să luăm schema lui Moutsopoulos şi să o transferăm în profil, astfel încât cercurile concentrice să formeze o piramidă în trei dimensiuni. Ea va arăta atunci, astfel:



ANAMARIA CĂLIN

CATEGORIILE ESTETICE PRINCIPALE ÎN VIZIUNEA LUI ŞTEFAN ANGI

Viziunea estetică a lui Ştefan Angi este expusă şi argumentată în lucrarea sa *Prelegeri de estetică muzicală*, o extrem de amplă cercetare compusă din două volume, fiecare împărţite în două tomuri. Titlul lucrărilor - similar acelora lui Hegel - ne-ar duce cu gândul la o antologie de analize şi cercetări adunate laolaltă. În realitate, *Prelegerile de estetică muzicală* reprezintă o alcătuire metodică de studii extrem de minuţios abordate, formând un adevărat tratat de estetică muzicală, primul de acest gen în muzicologia românească, de la Dimitrie Cuclin încoace.

Să-i dăm însă cuvântul autorului:

> „...volumele analizează două aspecte ale esteticii muzicale:
>
> Primul volum abordează problematica genezei şi constituirii câmpului estetic, scoţând în evidenţă rolul şi importanţa pe care le au valorile estetice - frumosul şi urâtul, sublimul şi josnicul, tragicul şi comicul, respectiv grotescul şi absurdul - în sensibilizarea artistică a mesajului muzical.
>
> Cel de-al doilea volum este menit să investigheze pe plan estetic creaţia artistică în general şi cea muzicală în special, oprindu-se la straturile de material (obiect), mijloace de expresie, forma exterioară (habitus), interpretarea, forma interioară şi de esenţă, ale artei(...) Dacă primul volum studiază problemele mai ales pe plan ontic şi valoric, cel de-al doilea se caracterizează, înainte de toate, prin punerea semantică şi retorică a problemelor."[110]

Aşadar, un tratat de estetică muzicală care debutează, firesc, cu explicarea obiectului esteticii şi a metodei acesteia. Plecând de la etimologia cuvântului „estetica" (*aesthesis* - cunoaştere senzorială, cunoaştere cu ajutorul analizatorilor), autorul îl citează pe Alexander G. Baumgarten (1714-1762) - estetician iluminist în a cărui lucrare, *Aestethica*, se arată că „esenţa esteticului constă în perfecţiunea cunoaşterii senzoriale", şi ca rezultantă a acestei teorii, estetica este subordonată teoriei cunoaşterii.

---

[110] Toate citatele din acest studiu puse între ghilimele fac parte din lucrarea lui Ştefan Angi, *Prelegeri de estetica muzicală*, cu excepţia acelor citate la care sunt specificaţi alţi autori.

Ştefan Angi ne arată că, deşi limitată, teoria lui Baumgarten a cuprins măcar două momente ale esteticii, valabile şi astăzi:

a) generalizarea particulară ca treaptă caracteristică a semnificaţiei estetice

b) rolul estetic-funcţional al emoţiilor apărute în urma contactului nemijlocit cu arta prin cunoaşterea ei senzorială.

Pe acelaşi plan etimologic, *Kallistica* este identificată cu „ştiinţa frumosului" de către filosofii antici greci.

Autorul conchide astfel că „definirea frumosului reprezintă forţa motrice a întregii istorii a esteticii şi, cu alte cuvinte, istoria esteticii nu este altceva decât istoria definirii frumosului". Imediat se face o scurtă incursiune în această istorie, plecând de la Antichitatea lui Aristotel sau Lucreţiu, trecând prin Evul Mediu, Renaştere, perioada Iluminismului, Romantism, până la curentele artistico-muzicale ale secolului al XX-lea.

Ştefan Angi explică apoi metoda esteticii sale ale cărei fenomene le împarte astfel:

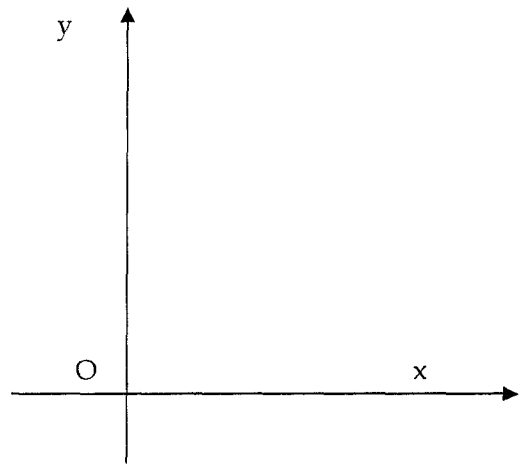
- categorii valorice - frumosul şi urâtul, sublimul şi josnicul, comicul şi tragicul, grotescul şi absurdul - aşezate în perechi, cu valenţe pozitive şi negative. Tot aici întâlnim şi „anticategoriile valorice" precum kitschul sau atitudinea snoabă sau diletantă, dar şi formele intercategoriale: graţiosul, monumentalul, pateticul, informalul, respingătorul, ironicul şi „conceptele conotative ale unor interferenţe cum sunt demonicul sau ştiinţifico-fantasticul".
- categorii analitice - mesajul, structura, materialul, mijloacele de expresie, substanţa, forma.
- categorii analitice compuse - sau psiho-estetice. Autorul introduce aici şi conceptele şi noţiunile care analizează aspectele educaţiei estetice, gustul estetic sau judecata estetică.

Urmează metoda cercetării, adică drumul parcurs de cercetător până la esenţă, subliniat de caracterul dinamic, aplicativ şi modelabil al activităţii desfăşurate sub aspect metodic. Ştefan Angi ţine să sublinieze aici similitudinea dintre muzică şi sentiment, arătând că atât discursul muzical, cât şi sentimentul au structuri analoage de desfăşurare pe calea psiho-fiziologică, pe de-o parte, şi pe calea fizico-acustică, pe de altă parte.

> „Această similitudine face ca obiectul să preia din funcţiile semnului, precum şi invers, semnul să se acomodeze cu obiectul [...] Relaţia în discuţie apare, aşadar, între muzică şi obiectul ei artistic, sentimentul. Mutatis mutandis, acelaşi lucru putem să-l spunem şi despre relaţia esteticianului cercetător cu obiectul său artistic, muzica. Aşadar, categoriile amintite mai sus şi semnificaţiile operaţionale ale acestora sunt şi ele acomodabile cu structura şi cu modul de existenţă a

obiectului, muzica. Iată de ce putem vorbi despre «o estetică pentru muzică, precum şi o muzică pentru estetică»".

Aici cercetătorul vine cu o idee foarte interesantă, aceea a trasării unei axe ce reprezintă drumul parcurs spre esență, examinat în cadrul coordonatelor carteziene.



Pe aceste coordonate se pot distinge aspectele istorice şi structurale ale metodei esteticii, axa verticală simbolizând continuitatea cercetării istorice, iar cea orizontală - caracterul punctiform, transversal al cercetării structurale.

Autorul pledează pentru o cercetare dual egală a aspectelor istorice, respectiv structurale. Şi, aici este momentul să dăm cuvântul lui Ştefan Angi, într-un citat mai amplu care, credem noi, nu necesită nici un fel de alte comentarii, fiind deosebit de explicit şi în acelaşi timp, sintetic:

„Trăsăturile distinctive ale *momentului istoric* în cercetare constau, în primul rând, din continuitatea analizei, din surprinderea obiectului cercetat în mutațiile sale, în evoluția sa. Tocmai de aceea metoda istorică acordă aceeaşi importanță momentului de *dinainte* şi momentului de *după*, pe care o acordă şi momentului *propriu-zis* al clipei. Fenomenul este, deci, urmărit în apariție, în devenire, în apogeul lui şi, bineînțeles, în declinul, în dispariția sa. Normal că din aceste faze nu sunt întotdeauna analizate toate. Dimpotrivă, eficiența analizei rezultă, în primul rând, din identificarea momentului în care se află fenomenul. De pildă, în studierea operelor *drama per musica* ale lui Monteverdi, aspectul de eficiență al metodei istorice constă în sublinierea fazei de început, de

devenire şi a rolului de întemeietor al lui Monteverdi în istoria genului de operă. Precum şi invers, la Wagner, ultimele creaţii de operă, cum este de pildă opera-riual *Parsifal* reprezintă faza de decadenţă, de declin a operei romantice, accentuând rolul *reformator* al lui Wagner în acest sens. Pot fi aduse multiple exemple. Judecând istoric, de pildă, acelaşi gen de operă - *Wozzeck* de Alban Berg reprezintă nu numai o fază avangardistă a operei secolului al XX-lea, dar şi reînnoirea funcţională a genurilor şi formelor mici instrumentale ale barocului în context vocal-scenic etc. Arătăm, totodată, că urmărirea fenomenului estetic-artistic prin intermediul metodei istorice este valabilă pentru toate domeniile artistice şi pentru toate genurile, respectiv, silurile muzicale. Ar fi deosebit de interesant, spre exemplu, studierea istorică a unor librete de operă, de oratoriu, de cantată scrise pe aceleaşi teme mitologice sau istorice în diferite etape şi prelucrate de diferiţi compozitori şi în diferite stiluri. Deci analiza comparată între Schönberg şi Debussy în ceea ce priveşte prelucrarea de către ei a temei *Pelléas şi Mélisande* în diferite genuri şi în diferite curente artistice nu este numai de caracter stilistic. Schönberg o scrie expresionist într-o suită pentru orchestră, iar Debussy creează o operă simbolistă pe aceeaşi temă. Cercetarea, însă, trebuie să aibă şi caracter istoric, subliniind momentul de reînnoire a mijloacelor de expresie, care abordează concomitent, dar cu pretenţii diferite şi cu mijloace felurite, una şi aceeaşi temă, în mod diferit, în una şi aceeaşi epocă.

Metoda structurală (în sensul absolut al cuvântului, *structuralistă*) abordează fenomenul în secţiunea sa transversală. Aşadar, aici discontinuitatea este o trăsătură caracteristică ce stă la baza analizei. Această discontinuitate este "totală": în momentul respectiv sunt luate în considerare analitică toate aspectele şi relaţiile esenţiale ale fenomenului în sine şi în contextul lui. Bineînţeles, aceste relaţii, în esenţialitatea lor, sunt nuanţate. Unele sunt "mai aproape", altele, "mai îndepărtate" de centrul punctiformităţii analizate. Astfel, şi analizele sunt nuanţate valoric şi în ordinea importanţei. De pildă, aceeaşi operă de Debussy în punctiformitatea sa implică relaţia muzicii debussyene cu libretul simbolist al lui Mallarmé şi, mai întâi de toate, corelaţiile existente între figurile personajelor. ...

Urmărirea geneticii structurii nu trebuie să fie confundată cu investigarea istorică a fenomenului. De pildă, tema principală din prima parte a *Simfoniei în sol minor, nr. 40 (KV 550)*[111] are, prin excelenţă, *forma bar.*

Geneza acestei structuri este una «anapestică»:

U U —

[111] de Mozart (n.red.)

care, la nivelul propriului său microunivers, reprezintă, într-o ministructură, geneza formei bar:

A A B
Stollen + Stollen + Abgesang

Într-o relație mai mare aceeași geneză din forma de bar o întâlnim și la Wagner în opera sa *Maeştrii cântăreți*, atunci când forma de bar apare și la propriu, și la figurat. Cântecele de măiestrie redau la propriu forma bar, dar scenele, actele și ansamblul operei sunt și ele concepute de către Wagner, menținând proporția structurărilor, în limitele aceleiași forme-bar.

Îmbinarea axelor istorice și structurale într-o singură cercetare atrage după sine și aplicarea de către estetician a unor concluzii de la nivelul științelor înrudite socio-umane și naturale. Așadar, sub formă de componente ale metodei istorico-structurale pot intra concluziile generale ale psihologiei, psihanalizei, meloterapiei, dar și ale padagogiei, sociologiei etc."

După aceste metodice explicații, Ştefan Angi purcede la analizarea genezei câmpului estetic și mai apoi la studierea constituirii câmpului estetic, abordând estetica realului și a idealului, estetica sentimentelor, sistemul valoric al câmpului estetic - cu toate celelalte elemente care decurg din acesta: raporturile estetico-artistice, valența câmpului estetic și constituirea valorilor estetice. Din acest punct se ajunge la sistemele categoriilor estetice, capitolul ce încheie tomul I al volumului I și face practic introducerea către tomul al II-lea în care se vor aborda exclusiv categoriile estetice.

Așa cum am arătat încă de la început, Ştefan Angi pledează pentru o așezare în perechi, cu valențe pozitive și negative ale genurilor estetice, începând - oarecum surprinzător - cu **grotescul** și **absurdul**.

Autorul consideră că grotescul este „condiționat preestetic" și reprezintă stadiul de dincolo al valorilor estetice. Spre deosebire de grotesc, absurdul „acționează după o devenire inversă indicând lipsa de perspectivă a lui „deja nu" ".

Ştefan Angi face apoi o istorie a grotescului, plecând de la etimologia cuvântului și trecând prin antichitatea greacă și romană unde termenul indică ornamentica pereților unor încăperi subterane destinate cultului dionisiac al vinului. Această categorie reapare în Renaștere în picturile lui Rafael sau Hieronymus. În muzică, grotescul apare deja pe la 1200 în muzica corală în care structurarea vocilor seamănă cu geneza grotescului

plastic. Ele diferă sub aspect metro-ritmic şi melodic, având texte cu caracter şi mesaje diferite.

Autorul trece în revistă ipostaze ale grotescului în toate epocile artistice venind cu exemple şi demonstrând apartenenţa unor lucrări la această categorie estetică. Absurdul „îşi consolidează imperiul în sfera fantasmagonică iraţională şi mistică a procesului generativ din sfera idealului". El se dezvoltă în perioada de înflorire a artei fantastice, pe de-o parte şi a artei religioase, pe de altă parte.

„Non-posibilul, consternantul, hiperbolicul, transcendentalul sunt - de regulă - calităţi inerente pentru integrarea operei de artă în categoria absurdului."

Pentru a exemplifica prezenţa absurdului în muzică - după ce în prealabil ne prezintă această categorie în Antichitate, Evul Mediu, Renaştere şi Clasicism - Ştefan Angi ni-l arată şi în Romantism, prezent în lucrări precum *Simfonia fantastică* unde Berlioz prenotează următorul program pentru partea a V-a, *Visul unei nopţi de sabat*:

> „înconjurat de o mulţime dezgustătoare de vrăjitori şi de draci întruniţi pentru a sărbători noaptea de sabat, iubita apare la sabat ca să asiste la convoiul funebru al victimei sale. Ea nu mai este decât o curtezană, demnă să figureze într-o astfel de orgie. Clopotele sună, un cor cântă proza morţilor *Dies Irae*, două alte coruri o repetă parodiind-o într-un chip burlesc, în fine hora sabatului saltă în vârtej, iar apogeul său se amestecă cu *Dies Irae* şi viziunea se sfârşeşte"[112]

şi Ştefan Angi concluzionează:

> „Precum rezultă şi din program, corelaţiile coşmarului cu sferele non-posibilului visat apar în alura unui pre-absurd veritabil, dar cu efecte persistente şi mai departe ale grotescului ironic de altădată..."

Esteticianul arată clar că grotescul şi absurdul apar la polii extremi ai câmpului estetic, primul reprezentând „stadiul nascendi", cel de-al doilea „stadiul morendi" al condiţiei estetice.

În continuarea studiului categoriilor estetice, autorul aşază perechea **frumos-urât**.

În analiza frumosului se pleacă de la început pe ipostazele acestuia:

- sub formă de valoare coordonatoare absolută
- sub forma uneia dintre valorile fundamentale ale câmpului estetic.

---

[112] Mircea Nicolaescu, *Hector Berlioz, viaţa unui compozitor romantic*, Bucureşti, 1958, pag. 70.

După deja obişnuita incursiune în istoria categoriei estetice în discuție, autorul vine cu o "matrice de lucru a analizei structurii frumosului". Aceasta se compune din patru planuri:

a) planul idealului sensibilizat

b) sensibilizarea idealului în stratul realului estetic

c) modalitățile de configurare ale sensibilității (contexte de acțiune şi de situații)

d) planul purtător de sentimente însoțitoare ale valorii estetice respective

În viziunea esteticianului, idealul de frumos constă în modul de concretizare estetică, de sensibilizare artistică a unui scop, perspectival realizabil.

În cazul celui de-al doilea strat al matricei, acela al realului, el se personifică

> „în şi prin eroul purtător al valorii respective care trebuie să corespundă dezideratelor structurale ale frumosului, adică trebuie să asigure echilibru, armonie, naturalețe, linişte sufletească."

Autorul vine cu exemplul *Sonatei Facile*, KV 545 pentru pian de Mozart care, în viziunea lui, oferă modul adecvat examinării trăsăturilor realului pentru frumos.

> „Mai ales prima temă din partea întâi reprezintă acea sinusoidă melodică care, în contextualitatea sa şerpuitoare-ondulatorie nu este altceva decât manifestarea propriu-zisă a echilibrului şi a armoniei."

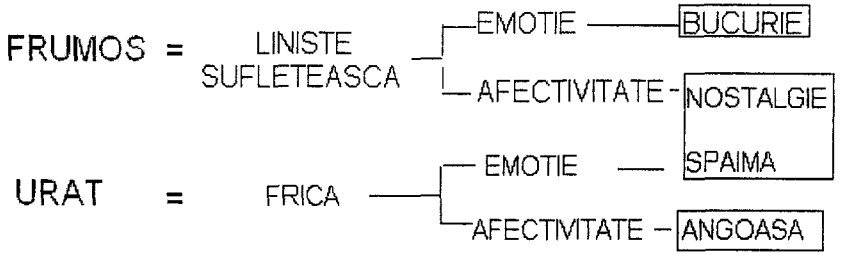
Cel de-al treilea strat, acela al acțiunii şi al situației, are în vedere procesul muzical propriu-zis. Stratul acesta apare în multe configurații artistice diferite şi determinate de către funcțiile şi trăsăturile materialelor şi mişcărilor de expresie artistică ale genului, respectiv ale ramurii artistico-muzicale.

În fine, al patrulea strat, acela al sentimentului însoțitor, acompaniază şi reprezintă valoarea fundamentală respectivă.

> „Muzica, artă eminamente metaforică, exprimă frumosul cu ajutorul metamorfozării acestor sentimente însoțitoare. Deci, întâlnim un process dublu de trecere metaforică în care sentimentul acompaniator joacă rolul unui mediator organizator hotărâtor."

Ştefan Angi ne explică în cele ce urmează „mecanismul vectorial al trecerii metaforice sentimentelor frumos-urât". Aşa cum ne-a arătat autorul

în capitolele anterioare, există două stadii de manifestare şi de organizare a sentimentelor: stadiul direct al emoţiilor şi stadiul indirect al afectivităţii. Astfel, sentimentul însoţitor al frumosului va avea deopotrivă un stadiu direct - cel al bucuriei (emoţia) - şi altul indirect - cel al nostalgiei (afectivitatea). De asemenea, sentimentul de frică se structurează similar, în spaimă (emoţie) respectiv în angoasă (afectivitatea). Cele două sentimente se confruntă la nivelul stadiilor direct şi indirect. În acest sens, liniştea sufletească contrastează cu frica, punându-şi faza directă faţă în faţă cu faza indirectă a sentimentului fricii şi vice-versa.



„Rezultă deci, că în contrastul frumos-urât întâlnim în realitate, poziţionarea contrastantă a două simultaneităţi între emoţie şi afectivitate: în momentul declanşării valorii de frumos domină emoţia bucuriei, în dosul acesteia întrezărindu-se angoasa, precum şi invers, în momentul acutizării urâtului se declanşează spaima, dar este prezentă într-un mod latent-liniştitor nostalgia frumosului. În cazul bucuriei, umbra angoasei este acel accent de memento care ne îndeamnă la veghe şi la menţinerea frumosului. În momentul spaimei tocmai amintirea nostalgică a liniştii sufleteşti reprezintă acel *calmant sufletesc* care ne ajută să supravieţuim spaimei."

Pe acest contrast frumos-urât se bazează foarte multe lucrări artistice cum ar fi simfonismul beethovenian sau creaţia bartókină.

Categoriile sublim-josnic

Sublimul sau *eroicul* contrastează cu *josnicul*. Dintre acestea doar sublimul s-a ridicat la rând de categorie estetică, întâlnită pe tot parcursul istoriei esteticii. Eroicul îl încadrăm de obicei în categoriile secundare şi

reprezintă o extindere a sublimului, mai exact manifestarea sublimului în activitatea şi esenţa omului.

Vom trece peste studiul parametrilor analitici ai matricei sublimului şi vom aborda câteva dintre teoriile estetice istorice referitoare la sublim. Astfel, în antichitate, Pseudo-Longin (secolele I-III î.e.n.), în tratatul cu titlul *Despre sublim*, arată că „omul e făcut să admire tot ce-i măreţ !" şi astfel uimirea noastră este provocată de confruntarea estetico-emoţională cu fenomenul sublim, de dorinţa noastră de a-l depăşi.

În Evul Mediu teoriile despre sublim coincid cu concepţiile estetice despre frumosul transcendental, ceresc. Cântul gregorian - de exemplu - este conceput între frumos şi sublim.

> „Ultima parte a missei reprezintă fraza a doua din textul *Agnus Dei* şi anume: Dona nobis pacem. Această parte este o preluare ("parodie" - în Baroc) din missă şi repetă mot-a-mot puctul şase din *Gloria*. Este o uriaşă piesă corală şi exprimă mulţumirea în prima formă, aici o mulţumire anticipată pentru pacea obţinută ulterior.
> La Beethoven structura este similară. Ultima parte din *Missa Solemnis*, «Agnus Dei» reprezintă una dintre cele mai sublime muzici scrise vreodată pentru pace."

În perioada iluministă, Kant separă valoarea sublimă de cea a frumosului:

> „Sublim este ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedeşte existenţa unei facultăţi a sufletului care depăşeşte orice unitate de măsură a simţurilor".[113]

Categoria tragicului

> „Tragicul reprezintă o valoare conflictuală a sferei estetice (...); quintesenţa tragicului constă în modul lui de existenţă conflictuală (...). Purtătorul conflictului tragic, precum am mai spus, se face vinovat fără să-şi dea seama de acest lucru şi, în ciuda acestei necunoştinţe de cauză, el totuşi va trebui să fie condamnat. Mai precis, el îşi va recunoaşte greşeala comisă, dar când va afla de aceste greşeli va fi prea târziu."

Pentru explicarea apariţiei tragicului în muzică, Ştefan Angi analizează complexul structurii artistice. Astfel, autorul consideră că idealul devine tragic atunci când un scop perspectival, de altfel realizabil,

---

[113] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, pag. 144.

este prezentat în contextul unor conflicte care duc inevitabil la compromiterea şi căderea morală a acestuia.

În cartea sa *Tragicul, o fenomenologie a limitei şi depăşirii* (Editura Univers, Bucureşti, 1975), Gabriel Liiceanu spune că "Tragicul, deci, s-ar putea defini: dacă-ţi depăşeşti limitele, eşti "pedepsit"; dacă nu ţi le depăşeşti, nu eşti om".

O altă problemă este aceea a cauzalităţii conflictului tragic. Şi aici trebuie să dăm din nou cuvântul lui Ştefan Angi:

> „Putem constata că în toate perioadele evoluţiei idealului tragic sensibilizat întâlnim deopotrivă plăsmuirea lui artistică, fie în chipul unui fenomen care a apărut prea devreme - aşa-numitul nou-sosit timpuriu, fie in chipul unui moment a cărui apariţie este tardivă - aşa-zisul vechi muribund. În amândouă cazurile criteriul distinctiv-tragic îl reprezintă primatul apariţiei lor."

Trăsăturile definitorii ale eroului tragic sunt similare trăsăturilor eroului sublim atât fizic, cât şi psihic. Fizicul nu a contat niciodată ca o calitate esenţială a eroului tragic sau sublime, iar pe planul psihic eroul sublim dispune de aceleaşi calităţi cu eroul tragic: abnegaţia, incoerenţa, curajul, sinceritatea. Trăsătura care îi diferenţiază pe cei doi eroi - tragic şi sublim - constă în comiterea vinei tragice şi a pedepsei pentru vina comisă.

> „Temele, motivele, nucleele discursului muzical tragic sunt contruite în aşa fel, încât să devină purtătoarele metaforice ale stărilor structurale. Deseori, temele purtătoare de conflict tragic sunt organizate în aşa fel încât expunerea lor juxtapusă să evidenţieze conflictul şi lupta ce stă la baza manifestării acestuia. Un exemplu tipic ni-l oferă Beethoven în partea I a *Simfoniei a V-a* în do minor."

Acţiunea şi situaţia tragică se desfăşoară diferit, funcţie de epoca în care a fost creată opera de artă: în Antichitate tema la modă era aceea a tragediei destinului, în Evul Mediu - scenariile şi misterele sunt preferatele autorilor tragici. Din Renaştere şi până în prezent se disting cam aceleaşi feluri de tragedii, despărţite însă de perioada artistică în care au fost create.

> „În muzică, genul operei seria este cel consacrat plenar redării valorii tragice. În muzica instrumentală - pentru sugerarea metaforică a momentelor conflictuale - cele mai prielnice sunt genul simfonic şi de sonată, mai ales formele lor bitematice (forma de sonată sau rondo-sonată)."

Comicul

În categoria comicului - noțiune cuprinzătoare în filosofia artei - intră mai multe nuanțe, extensii ale genului: ridicolul, ironicul, satiricul, humorescul, farsa, gluma etc. Grotescul este o altă categorie care în multe tratate de specialitate este inclus în sfera comicului, dar Ştefan Angi are o opinie diferită:

> „În concepția noastră, grotescul reprezintă un stadiu latent al valorii estetice. Iar prin aceasta latență poate sălta într-o formă manifestă la nivelul tuturor valorilor principale. Tocmai de aceea nu considerăm valabila «ancorarea exclusivă» a grotescului doar în apele comicului."

Modul de manifestare a comicului este asemănător categoriei tragicului şi se bazează tot pe conflict. De această dată însă, totul se petrece invers: dacă în cazul tragicului conflictul apare pe parcurs şi toată acțiunea curge spre „deznodământul catarctic", în categoria comicului „suntem într-un stadiu post-factum, totul se desfăşoară după epuizarea fazelor propriu-zise ale conflictului." În cazul comicului, tot ceea ce urmăreşte spectatorul sunt consecințele, urmările ulterioare ale conflictului.

> „Umorul reprezintă, cu nuanțele sale multiple, spectacolul cel mai bogat al sensibilizării muzicale asupra comicului. Râsul atenuat în zâmbete critice si pedepsele ascunse în florile iertării formează acea undă vibrantă a conflictului comic pe care îl transmit cu predilecție mai toate genurile muzicii culte şi populare deopotrivă. Umorul şi alteregourile sale, farsa, gluma, bancul, enigma, surpriza etc. apar obligatoriu în sens complementar - contrastant - în lucrările critice camerale sau orchestrale (...) Aşadar, comicul este categoria câmpului estetic care apare aproape în toate stilurile si epocile istoriei muzicale fiind promovată atât în muzica vocala, cât şi în cea instrumentală, bucurându-se de o largă preocupare de creație în rândul compozitorilor şi de o predilecție în tălmăcire a interpreților."

Recapitulând cele spuse, valoarea estetică exprimată prin categorii reprezintă una şi cea mai importantă ipostază a componentelor câmpului estetic. Bunăoară componentele punctiformice sau ondulatorii, pozițiile din dinamismul câmpului estetic sunt condiționate valoric, ontic şi gnostic. Însă onticul fenomenului estetic, precum şi ipostaza gnostică a acestuia ne duce înapoi la întrebarea de ordin valoric. Mereu intrebăm astfel - ce există? Şi răspunsul este - ceea ce există este o valoare. Respectiv la intrebarea - ce am însuşit? - răspundem: desigur, am însuşit ceea ce există, dar acel ceva este o valoare." O valoare estetică.

IOANA MARGHITA

COMICUL ÎN MUZICĂ

Pentru majoritatea dintre noi, comicul reprezintă ceea ce provoacă fie bună-dispoziție, fie un acces de râs, un zâmbet în colțul gurii sau pur și simplu un surâs ironic. Ne simțim atât de bine în această stare de grație pe care o provoacă amuzamentul, încât ne vine greu să încercăm să analizăm ulterior mecanismele care o declanșează și care ne-ar deplasa implicit într-o zonă mult mai serioasă, mai analitică, total diferită de ceea ce în mod normal numim „comic". Totuși, de ce râdem la filmele unor Benny Hill, Charlie Chaplin, Stan și Bran sau Jim Carrey? Comedia povestește în general istoria unui om sau a unui grup de oameni, al căror comportament conduce la un dezechilibru, acesta fiind consecința unei situații care provoacă râsul.

Ce anume se petrece în conștiința noastră și o determină să provoace un acces involuntar de veselie? Și ce rol ocupă comicul în raport cu muzica? Cum se evidențiază, de ce și în ce măsură îl regăsim în arta sonoră? Vom încerca să analizăm în continuare toate aceste întrebări prin intermediul unui succint periplu prin istoria teoriei esteticii, istoria culturii și, nu în cele din urmă, prin istoria muzicii.

Râsul și comicul

Comparativ cu celelalte categorii ale frumosului, comicul ocupă ca valoare estetică o poziție sensibil mai îngustă și de multe ori ambiguă atunci când este supus analizei. Un rol important în definirea sa ca fenomen antropologic și estetic îl deține *râsul,* această capacitate specific umană, cu profunde conotații psihologice, pe care Tudor Vianu o considera „o impostură demascată"[114]. Manifestându-se într-un timp și un spațiu specificE, comicul rezultă din opoziția dintre aparență și esență, valoare și nonvaloare. Există diferite etosuri[115] ale comicului, râsul *înțelegător,* blând și generos, dar și râsul *nemilos, superior,* exprimând ură, dispreț, invidie sau resentiment. Există de asemenea un *râs de acceptare* care celebrează unitatea unui grup, dar și un râs *de excludere* care creează o solidaritate la nivelul opiniilor critice în rândul comunității. Comicul speculează, în fond, slăbiciunea umană, dar el încetează acolo unde începe suferința și durerea.

---

[114] Tudor Vianu, *Estetica,* București, E.P.L., 1968.

[115] Nicolai Hartmann, *Estetica,* București, Editura Univers, 1974, p. 477.

Slăbiciunea luată în vizor de atitudinea comică nu duce însă la pieire, aceasta fiind şi cea mai importantă deosebire dintre comic şi tragic.[116] Deosebirea dintre aceste atitudini este o problemă de ordin moral, etica fiind cuprinsă de domeniul esteticii, deşi nu reprezintă în multe cazuri o componentă esenţială a acesteia. Implicaţiile morale în distilarea diferitelor nuanţe ale râsului şi mai ales în trasarea graniţei sensibile care transformă ilaritatea nevinovată, deschisă, în armă psihologică malefică şi generatoare de resentimente, reprezintă încă un teren intens cercetat din punct de vedere teoretic.

Având în vedere faptul că fenomenul comic nu poate exista în mod natural, independent de aprecierea umană, acesta poate fi înţeles, implicit, în toată amplitudinea şi adâncimea sa numai ca fenomen axiologic aflat într-un raport strâns cu valorile vitale, cu cele morale sau cu cele ale sacrului (doar în ipostaza desacralizării şi trecerii în derizoriu, rizibil şi profan).[117]

În ceea ce priveşte definirea comicului ca fenomen, râsul şi etosul asociate acestuia ridică unele probleme. Astfel, în primul rând, există o multiplicitate a formelor râsului şi, simultan, o dificultate de a stabili distincţii între diferitele tipologii ale acestuia. Există râsetele de bucurie, de plăcere; râsetele suscitate de amuzament („reacţie de umor"); râsetele provocate printr-o invenţie hazlie şi relevând precis comicul („creaţie de umor"[118]). Râsul semnalează ieşirea din crispare, din ordinea constrângătoare a sensibilităţilor şi a şabloanelor mentale, fiind specific, conform teoriei lui Hartmann, numai naturilor superioare.[119] Nu orice râs este însă automat un semnalizator al comicului, deoarece există şi expresii sau modalităţi de realizare ale comicului care nu implică în mod obligatoriu prezenţa râsului, în componenta sa fiziologică şi/sau psihologică. Între râs şi comic se plasează la un nivel intermediar *rizibilul*, care la rândul lui poate fi *involuntar* („comicul de situaţie") şi *voluntar* („comicul propriu-zis")[120].

Problema râsului este dezbătută mai amplu în filosofie şi în antropologie (evoluţia omului faţă de animale: animalele, cu excepţia primatelor, nu-şi exteriorizează râsul). Dimensiunea comică apare în orice segment al existenţei şi, după cum menţionau în lucrările lor atât Henri

---

[116] Hartmann, p. 467.

[117] Vasile Morar, *Estetica - Interpretări şi texte*, Editura Universităţii Bucureşti, 2003, http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/7.htm - accesat la data de 10 iunie 2007.

[118] Jean-Marc Defays, *Comicul*, Iaşi, Institutul European, 2005, p. 23.

[119] Hartmann, p. 477.

[120] Jean-Marc Defays, p. 10.

Bergson[121], cât şi Helmuth Plessner[122], are întotdeauna un referent uman. Astfel, comicul este automat raportat la trăsăturile de personalitate, cu toate că, de regulă, nu este menţionat în teoriile psihologice de personalitate. Recente cercetări au găsit unele dovezi ale diferenţelor de personalitate între umorul agresiv (persoanele cu acest gen de umor prezintă o agresivitate crescută în ansamblul personalităţii lor) şi umorul optimist (oamenii cu acest tip de umor au o stimă de sine ridicată şi relaţionează mai uşor cu ceilalţi). Se crede ca simţul umorului ar consta în convingerea cuiva despre propria sa valoare ca persoană. Din studiile existente până acum reiese că legătura dintre simţul umorului şi trăsăturile de personalitate nu e bine precizată şi nu a fost profund studiată.

Sigmund Freud[123] în *Comicul şi umorul* (1905) evidenţiază atât componenta psihologică a comicului şi a unei forme de valorificare a acestuia, *cuvântul de spirit* (Witz), cât şi dimensiunea estetică propriu-zisă a celor două. După Freud, condensării din vis îi corespunde conciziunea din cuvântul de spirit, iar deplasările semnificaţiilor sunt fenomene şi tehnici comune atât visului, cât şi cuvântului de spirit.[124] De asemenea, tot tehnici comune celor două entităţi sunt şi reprezentarea prin contrariu şi nonsensul, absurdul. Freud afirmă că reacţiile de râs la stimuli sunt motivate de nevoia de a reduce tensiunea (adesea relaţionată cu agresivitatea sau cu impulsurile sexuale) pe care indivizii o inhibă şi nu o exprimă direct. Această tensiune poate fi indusă de trăsăturile situaţiei stimul sau poate exista înaintea apariţiei situaţiei. Astfel, diferenţele individuale în apariţia râsului sunt presupuse a fi reflectări ale diferenţelor în intensitate ale emoţiilor (suprimate sau reprimate) care se asociază cu stimuli relevanţi în funcţie de situaţia comică. Conceptul freudian corespunde presupunerii că trăsăturile situaţiei rizibile sunt asemănătoare cu aspectele experienţei din trecut a unei persoane în care aceasta şi-a reprimat reacţiile emoţionale. Datorită diversităţii enorme a stimulilor pe care orice individ îi consideră comici, ar trebui postulate numeroase emoţii reprimate.

Comicul reclamă, în mod necesar, o anumită detaşare în planul conştiinţei, această distanţare constând în suspendarea oricăror legături emoţionale cu obiectul comic. Pentru a-i înţelege mai bine resorturile, teoreticienii l-au situat în opoziţie cu stări ca de exemplu *patheticul*, descoperind necesitatea existenţei unor stări de mediere (*seriosul*,

---

[121] Henri Bergson, *Teoria râsului*, Iaşi, Institutul European, 1992.

[122] Helmuth Plessner, *Das Lächeln*, în *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt am Main, 1982.

[123] Sigmund Freud, *Comicul şi umorul*, Bucureşti, Editura Trei, 2002.

[124] Morar.

indiferența), între cele două atitudini. Fiindu-i caracteristică ambiguitatea, confuzia, comicul se intercalează între categoriile estetice divergente, mediind trecerea dintr-una în cealaltă.

Ipostaze ale fenomenului comic

Nicolai Hartmann distinge momentele esențiale ale comicului: absurdul, disimularea atitudinii grave sau importante şi auto-rezolvarea acestei aparențe în nimic şi neașteptatul, neprevăzutul. De asemenea, teoretizează elementele de hotar[125] ale comicului - comicul de invectivă, tachinarea, zeflemeaua, care pot produce un efect distrugător asupra obiectului. Alte elemente de graniță sunt comicul banal, plat sau insipid, care se produce atunci când pretenția spirituală sau distractivă nu se împlinește sau este însoțită de diletantism. Deseori aceste fenomene de margine produc pe lângă efectul distructiv o reacție contrastantă, manifestată prin plictis, iar Hartmann precizează opoziția tranşantă dintre plictiseală şi comic, cu mult mai adâncă decât cea dintre comic şi sublim sau tragic.

În analiza sa asupra noțiunii de comic esteticianul Mihai Ralea[126] teoretizează şi evidențiază trei probleme fundamentale: atitudinea comică (percepută ca *uşoară* în fața vieții), mecanismul comic, căruia îi este caracteristică inversiunea în valorificare, şi varietățile comicului (ironia, spiritul, grotescul şi umorul). Comicului îi mai este definitorie eliberarea de ordinea naturală a lucrurilor prin introducerea hazardului. Spre deosebire de *tragic*, perceput ca o „constrângere a fatalismului", comicul se prezintă ca o eliberare de determinism, prin rezolvarea bruscă în nimic a unei situații dificile. Mihai Ralea mai distinge încă două elemente definitorii: sentimentul de superioritate al atitudinii comice în raport cu „victima" şi statutul său privilegiat, de „lux", comicul fiind privit ca o îndeletnicire uşoară, inofensivă, proprie personalităților umane reci, interpretare care se înscrie pe coordonatele teoretice generale.

Cercetând mecanismele de realizare ale comicului, esteticianul român face o succintă incursiune în teoriile lui Bergson, Kant şi Schopenhauer, extrăgând în final o unitate de opinie care desemnează efectul de contrast a doi termeni de importanță egală, a căror rezolvare este „agreabilă". Dintre aspectele pe care le ia fenomenul comic sunt menționate *spiritul, umorul, burlescul, grotescul şi ironia.*

---

[125] Hartmann, p. 482.

[126] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică, București, 1972.

Spiritul exprimă un joc de cuvinte voit, dar în același timp spontan și prompt. Unii cercetători au comparat spiritul cu reclama, fiindcă întrebuințează procedee speciale pentru a atrage atenția asupra unui anumit lucru. Interferența sensurilor este caracteristică spiritului, care jonglează cu două tipuri de mesaje, unul explicit și altul subtil. De asemenea, folosirea unui sens figurat în locul sensului propriu, inversiunea, înlocuirea unui simbol sau a unui termen poetic cu unul prozaic sunt procedee prin care se poate obține spiritul.

Umorul se bazează pe sentimente compuse, în interiorul său amestecându-se seriozitatea cu gluma, veselia cu tristețea. Mihai Ralea consideră că mecanismul umorului se bazează pe o simulare, forma comică ascunzând un fond trist. Din cauza acestor sentimente amestecate, umorul este cea mai realistă manifestare a comicului. Pentru Hartmann[127] însă *umorul* reprezintă un mijloc de revelare, de reprezentare a sentimentului comic și poate îmbrăca diferite ipostaze - surâzător, amar sau contemplativ. Umorul nu poate exista fără o raportare la un comic prezent, și printr-un proces de intercondiționare, la rândul lui, comicul provoacă umorul. Hartmann consideră că umorul nu este lipsit de dragoste și păstrează întotdeauna, chiar și în registrul amar, o notă de bunăvoință și de indulgență. El devine astfel solidar de la nivelul unei înțelegeri superioare cu elementele meschine și absurde pe care le evidențiază, prin această idee Hartmann deosebindu-se fundamental de viziunea lui Mihai Ralea.

> „Cine nu vede, în cel nechibzuit și orbit, ceea ce are interesant și atrăgător, acela nu va ști să ia nici comicul lui decât din latura exterioară, așa cum face amuzamentul gol și fugar. Umorul realizează aici cu totul altceva: el scoate și ridică la lumină, odată cu comicul, și ceva adânc..."[128]

Burlescul este o formă de comic în care o pretenție ideală se sfârșește printr-un sentiment plasat în zona trivialității sau care ține de funcțiile biologice, cinismul constituind o trăsătură definitorie.

Grotescul reprezintă exagerarea unui caracter individual, specific, depășind granița frumosului. Caricatura în desen și pamfletul în literatură sunt forme de manifestare ale grotescului.

Ironia reprezintă camuflarea comicului printr-o atitudine serioasă, gravă, chiar banală. Socrate cu dialogurile sale este amintit de majoritatea cercetătorilor, filosoful antic fiind considerat părintele ironiei, a cărei evoluție a culminat în Romantismul german, când a fost ridicată la rangul

---

[127] Hartmann, p. 460.

[128] Hartmann, p. 463.

de concepție de viață. Pentru Ralea, caracterele principale ale ironiei sunt conștiința ascuțită și lipsită de gravitate, răsturnarea valorilor și o atitudine „per contrario".

Nicolai Hartmann mai amintește *sarcasmul*, pe care îl consideră opus umorului și care se distinge prin „respingerea amară, disprețuitoare, nimicitoare - sub forma recunoașterii exagerate"[129] și *gluma* (*der Witz* în germană), în care elementul principal îl constituie „poanta"[130]. Gluma are nevoie de o cădere abruptă în nimic pentru a mări efectul comicului.

Conceptul de ironie la Jankélévitch

Pe terenul cercetărilor despre ironie esteticianul Vladimir Jankélévitch[131] ocupă o poziție privilegiată, relevând calitatea acesteia de concept deschis, aflat în plină dezvoltare și caracteristic omului contemporan. În viziunea filosofului francez, *ironia* reprezintă latura înțeleaptă a spiritului, o armă propice unei conștiințe lucide, pregătită permanent să cenzureze prin reducere la ridicol înclinația naturală a oricărei ființe de a se singulariza.

Incapabilă de a fi încadrată într-o definiție standard, ironia poate fi în schimb descrisă în diferitele sale ipostaze trasate de școlile literare și filosofice existente de-a lungul timpului. Jankélévitch realizează o amplă și erudită incursiune istorică a scrierilor despre ironie, pornind de la Socrate, continuând cu secolul al XVIII-lea, dezvoltând Romantismul cu principalii săi reprezentanți (Friedrich Schlegel, Novalis, Tieck și Heine) și ajungând în final la perioada modernă. Din perioada socratică ironia se definește ca un joc al verbului cu dublu înțeles, în care se formulează contrariul a ceea ce se intenționează de fapt. Dificultatea apare abia în perceperea acestei intenții, permanent mobilă și polisemantică. Ironia socratică este esențialmente sociabilă datorită structurii sale dialogale libere, dar în același timp declanșează o stare de alertă, deoarece

> „ironie înseamnă suplețe, adică extrema conștiință [...] Sentimentele, ideile noastre vor trebui să renunțe la singurătatea lor regală pentru a accepta învecinări umilitoare, conviețuind în timp și spațiu cu mulțimea"[132].

---

[129] Hartmann, p. 462.
[130] Hartmann, p. 474.
[131] Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1994.
[132] Vladimir Jankélévitch, p. 49.

Filosoful francez consideră ironia socratică, datorită caracterului său interogativ, drept o formă dialogală specifică tinerilor.

Sub aspect retoric, ironia dobândeşte funcţia de trop, având, la fel ca şi metafora, posibilitatea de a determina o schimbare în semnificaţia cuvântului. În tratatul lui Vossius este încă prezentă definiţia clasică a ironiei, ca însuşire care sugerează contrariul a ceea ce se formulează.

Valoarea de principiu literar a ironiei va dobândi valenţe lărgite în perioada romantică, în care filosofia, retorica şi arta din perspectivă ironică se împletesc într-un mod devenit peste secole inconfundabil. Văzută ca trăsătură a spiritului şi mai puţin ca factor artistic, ironia romantică a fost însă întâmpinată în primele sale manifestări cu reţineri. Hegel, de exemplu, îi imputa exagerarea mobilului metafizic în elaborarea literară şi generarea unui impas din perspectiva viziunii poetice, incriminare pe care Jankélévitch o sancţionează. Romanticii exprimă dorinţa de a pătrunde în intimitatea spaţiului şi timpului originar, într-o tendinţă de fuzionare a contrariilor. Arta ironică de tip romantic recurge într-un moment al desfăşurării operei la demascarea iluziei şi revenirea la real, accentuând diferenţa între lumea estetică şi cea obiectivă. Luciditatea ironică oferă posibilitatea autorului de a se detaşa de lucruri nu pentru a le nega, ci pentru a le putea urmări în profunzimea dezvoltării lor.

În termeni teoretici, ironia reprezintă invalidarea unui discurs cu un altul, fiind totodată o provocare, capabilă să stârnească o criză a sensului uzual, şi sugerează calea către o altă structurare a discursului. Diferenţa dintre minciună şi ironie constă în semnalul aluziv, discret al celei din urmă, minciuna proclamându-se ostentativ drept adevăr.

Ironia are un caracter disimulant, instituindu-se ca o formă de discurs care pune în interogaţie lumea, prin relativizare, distanţare sau negare. Ea nu poate exista fără întrebare, aceasta din urmă ambiguizând textul, subliniindu-i echivocul şi făcându-l interpretabil. De fapt, ambiguitatea rezultă a fi cea mai importantă trăsătură a ironiei. Ostilă stagnării, ironia provoacă o ruptură la nivelul conştiinţei şi tinde către o sinteză superioară. Nu întâmplător, ironia a fost considerată una dintre figurile principale ale comicului.

O teorie modernă a râsului

Contribuţia lui Henri Bergson la problema comicului[133] se plasează în prezent în acelaşi rând cu teoriile lui Aristotel, Kant, Hegel, Sigmund Freud, Nicolai Hartmann ş.a., filosoful francez operând distincţii

[133] Henri Bergson, *Teoria râsului*, Iaşi, Institutul European, 1992.

importante între componenta comică şi cea dramatică sau tragică. Potrivit teoriei sale, esența comicului rezultă implicit din contradicția intrinsecă dintre viață şi materie, dintre mişcare, mobilitate, irepetabilitate şi rigiditate, încremenire şi inerție.

Bergson consideră că preponderent se râde de ceea ce are asemănare cu noi, râsul devenind astfel un gest social care subliniază şi reprimă o anumită distragere specială a oamenilor şi evenimentelor. Rolul râsului este de a camufla şi de a corecta rigiditatea, transformând-o în mobilitate şi readaptare. El reprezintă în acelaşi timp o destindere, o relaxare, datorită capacității sale de detaşare din sfera logicii (o însuşire înrudită cu cea a visului). Râsul intervine însă doar în condițiile în care conştiința dobândeşte o atitudine detaşată, debarasată de emoție, considerată adversarul principal al râsului. „Râsul n-are nimic mai primejdios decât emoția"[134], punctează Bergson, introducând pentru prima dată în istoria esteticii o separație dură între sentiment şi comic. Alături de emoție, rigiditatea este de asemenea potrivnică râsului, care, având caracter social prin excelență, se manifestă în egală măsură ca dușman al acesteia şi al emoției. Atitudinile, gesturile, mişcările corpului uman devin hilare în măsura în care ne trimit cu gândul la un mecanism, nu la organismul viu. Automatismele de tot felul constituie astfel o importantă sursă de râs deoarece gesturile, care în mod obişnuit nu sunt comice, devin astfel atunci când sunt reproduse de cineva. În momentul în care se instalează automatismul, este instantaneu deschis terenul imitabilului. Punctul de referință al teoriei bergsoniene a comicului îl reprezintă suprapunerea de situații în care individul, în loc să aibă inițiativă şi să inoveze, se comportă ca un mecanism, fiind dominat de repetări şi diferite automatisme.[135] Comicul este generat, potrivit lui Bergson, tocmai de această rigiditate şi stereotipie, în contradicție evidentă cu mişcarea, mobilitatea şi cu sentimentul vieții în general.

Henri Bergson întreprinde o analiză amănunțită a modalităților comicului, concentrându-se pe caracteristicile *comicului de situație, comicului de limbaj* şi în final pe cele ale *comicului de caracter*. Primele două, comicul de situație şi cel de limbaj, pot fi observate cu uşurință, fiind permanent prezente în cotidian (comedia teatrală, prin simplificarea şi tuşele îngroşate ale anumitor laturi umane şi sociale, este un exemplu concludent). Filosoful francez stabileşte o legătură între jocul copiilor şi comedie, ca joc ce imită viața - aşa cum copilul ajunge, evadând din realitatea înconjurătoare, să confunde obiectul de joc cu omul, tot aşa este posibil ca spectatorul să

---

[134] Bergson, p. 68.

[135] Morar, http://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/12.htm - accesat în data de 2 august 2007.

identifice situațiile de pe scenă cu cele din viață, fiindcă, spune Berson, „comicul este inconștient"[136]. Râsul reprezintă o corecție, dar, în același timp, constituie și un mijloc de destindere, care îi ajută pe subiecți să ignore pentru câteva clipe problemele grave ale existenței, care rămân totuși în fundal.

> „În acest fel, valurile luptă fără încetare la suprafața mării, în timp ce straturile inferioare de apă trăiesc într-o pace profundă. Valurile se ciocnesc unele de altele, se împotrivesc, își caută echilibrul. O spumă albă, ușoară și veselă, urmează contururile schimbătoare. Câteodată valul care se sparge abandonează puțin din această spumă pe nisipul plajei. Copilul care se joacă aproape de acel loc vine să o adune în pumni și în clipa următoare se miră că nu mai are în căușul palmei decât câteva picături de apă, o apă mult mai sărată și mai amară decât valul care o purta. Râsul se naște aidoma acelei spume. El semnalează, în exteriorul vieții sociale, revoltele superficiale. Desemnează instantaneu forma mișcătoare a acelor zguduiri. Și el, la rândul lui, este o spumă pe bază de sare. Precum spuma, scânteiază. Aceasta înseamnă veselie. Uneori, filosoful care o strânge pentru a o putea gusta, va descoperi, însă, pentru o cantitate mică de materie, o anume doză de amărăciune".[137]

Pentru estetica modernă, Henri Bergson reprezintă un important punct de reper, care reușește prin intermediul analizei sale să configureze noi aspecte în interpretarea comicului, revelându-i într-un mod original latura artistică și cea morală.

Comicul în istoria culturii

Influența civilizației grecești și, ulterior, a celei romane constituie unul dintre pilonii cei mai solizi de susținere a formării culturii europene, iar faptul are, firesc, implicații și în istoria comicului european. Întreaga comedie europeană își găsește sursele, într-o mai mică sau mai mare măsură, în piesele de teatru ale lui Aristofan. Figura lui Socrate este de asemenea definitorie prin încărcătura permanent ironică a atitudinii sale. Îndoiala practicată de filosoful grec va deschide drumul unui alt tip de comic, la care grecii din acele timpuri erau opaci, un comic în care râsul și tragedia erau conexe. Ironia socratică a fost împinsă la extrem de către Lucian din Samosata, un discipol al lui Demostene, care în *Pescarul sau învierii* își va face un autoportret unde lămurește foarte bine funcționarea

[136] Bergson, p. 115.
[137] Bergson, p. 131.

satirei atât de gustată de întreaga Antichitate greacă. Tot satira stă la baza operelor poeților latini Plaut şi Terenţiu. Poeţii şi retorii latini au întrebuinţat fără rezerve comicul satiric, rafinându-l şi diferenţiindu-l de profilul pe care-l dobândea în spectacolele populare şi continuând o tendinţă observabilă şi la unii autori greci, aceea de a alterna pasajele comice cu cele serioase. Astfel s-a dezvoltat stilul „comicului serios" sau „serios-comicului" - *spoudogéloion* (secolul al III-lea î.Hr.), derivat din activitatea cinicilor şi stoicilor şi imitat de Horaţiu în satirele sale. Amestecul stilistic între glumă şi gravitate devine o temă predilectă la Ovidiu. Comicul-serios este înrudit cu tragicomedia, cu diferenţa că *spoudogéloion* este orientat îndeosebi către satiric, în timp ce tragicomedia are o doză importantă de sentimentalism. Cicero menţionează două feluri de a glumi: *cavillatio* (o luare în zeflemea) şi *dicacitas* (o ironizare acidă). De asemenea, el distingea râsul *urbanum* de râsul *obscenum*, distincţie implicând statutul social al nobilimii romane. Quintilian recomanda oratorilor folosirea glumei subţiri (*urbanitas*) şi declară că

> „a face glume pe propria-ţi socoteală nu e îngăduit, în general, decât bufonilor. În tot cazul, este foarte puţin recomandabil pentru un orator."[138]

Satiricii latini sancţionau orice păcat omenesc, un exemplu în acest sens fiind poetul Iuvenal, despre care James Sully observa că

> „a râde împreună cu Iuvenal sau cu Swift înseamnă mai puţin a te deda veseliei, cât unei răutăţi amare. Putem spune că satira ne readuce la râsul brutal al sălbaticului care exultă de bucurie pe trupul duşmanului său doborât la pământ".[139]

De altfel, romanii aveau chiar un zeu al râsului, *Momus*, evocat şi de poetul Lucian din Samosata în lucrările sale.

Pentru Platon, comicul reprezenta o îndeletnicire nedemnă, periculoasă pentru societatea oamenilor responsabili. De altfel, lumea greco-latină trăia sub semnul contradicţiilor serios-comic, nobil-trivial. Aristotel, care opune tragedia comediei, teoretizează concepţia râsului, specificând că defectele care contrariază idealul armoniei trebuie să fie „fără durere şi fără părere de rău"[140], pentru a provoca râsul. Poziţia

---

[138] Val. Panaitescu, *Humorul*, Iaşi, Editura Polirom, 2003, p. 57.

[139] James Sully, *Essais sur la rire. Ses formes, ses causes, son développement et sa valeur*, trad. L. şi A. Terrier, Paris, Alcan, 1904, p. 352.

[140] Jean-Marc citat de Defays, p. 18.

filosofului grec nu se extinde la orice deficienţă, ci numai la ridicol, determinat pe bază morală. Definiţia antică eludează complet implicaţia subiectului, rolul său în perceperea comicului nefiind în niciun fel pus în discuţie.

Abia în epoca modernă se vor releva ambiguitatea, cifrajul, ca trăsături definitorii ale comicului. Biserica se va situa pe o poziţie mai strictă, plasând comicul în zona demonicului şi sancţionându-i caracterul agresiv. Începutul primului mileniu este marcat de răspândirea creştinismului, care a adus cu sine pentru spaţiul european o concepţie despre lume şi, în particular, despre comic, fundamental diferită de cea a anticilor. Datorită faptului că Iisus nu este menţionat niciodată râzând, teologii au atribuit această îndeletnicire doar păcătoşilor şi diavolului, şi doar în jurul anului 600, Grigore cel Mare a reuşit să reabiliteze principala formă a râsului antic, cea batjocoritoare şi să o întoarcă împotriva demonilor. Astfel, râsul a devenit o armă de luptă împotriva diavolilor şi de înfruntare a morţii, mulţi dintre martirii primelor secole stingându-se din viaţă cu zâmbetul pe buze. Abia din secolul al XIII-lea, teologii au început să privească mai nuanţat râsul, Sf. Toma d'Aquino distingând *eutrapelia* aristotelică (râsul cu moderaţie) de *bomolochia* (râsul agresiv şi excesiv).

Pe aceeaşi linie severă, care va continua până la sfârşitul Evului Mediu, se situează şi filosofi cum sunt René Descartes sau Thomas Hobbes, primul dintre ei descriind factorii psihologici ai râsului. Hobbes este, de altfel, cel care a sesizat o particularitate fundamentală a comicului, „neaşteptatul". Căderea bruscă din evenimentul important aşteptat în ceva lipsit de valoare sau absurd constituie comicul. Alături de poziţia strictă a Bisericii se prefigurează, prin apariţia spectacolelor de bâlci şi de circ, un nou tip de comic, care aduce în prim-plan figura măscăriciului, al cărui râs dobândeşte din ce în ce mai mult nuanţa râsului de sine, în consecinţă, formele veseliei populare încep să se modifice. Acest tip de comic popular pătrunde de pe stradă în biserici şi apar festivităţi religioase de tipul *sărbătoarea nebunilor* sau *sărbătoarea măgarului*, celebrate de clerul cu rang mic chiar în incintele bisericilor. „În Evul Mediu atmosfera de veselie se ridica uneori la temperaturi atât de înalte, încât oamenii Bisericii se asociau ei înşişi la cântecele care nu erau deloc decente."[141]

Abia odată cu apariţia spiritului carnavalesc şi a teoretizărilor pozitive ale lui Rabelais sau Erasmus, care îi recunosc funcţia benefică şi chiar terapeutică, comicul îşi asigură un loc din ce în ce mai respectat în cercetările estetice şi filosofice. Subversiv şi profanator, spiritul carnavalesc

[141] Sully, p. 251.

a fost surprinzător de bine acceptat de autoritatea civilă şi religioasă, ca o particularitate, comicul acestei perioade fiind prioritar parodic. Secolul al XVII-lea va consolida teoria clasică, conform căreia comedia se caracterizează prin vulgaritatea subiectului, dar şi a stilului. Este meritul lui Friedrich Nietzsche şi al lui Georges Bataille de a fi asociat râsul înţelepciunii şi a-l fi considerat o armă preţioasă a filosofiei. Factorii de ordin cognitiv sunt evidenţiaţi de Immanuel Kant, care constată că râsul este asociat percepţiei subite a unui fapt anormal şi neprevăzut. Mai târziu, Sigmund Freud va da acestui fenomen o explicaţie neurofiziologică şi psihanalitică. Şi Arthur Schopenhauer remarcă dezacordul între concept şi realitate sau nonsensul condiţiei umane ca factori declanşatori de comic. Deşi îi recunosc efectul cathartic, Hegel şi Nietzsche înaintează ideea că, prin vocaţia sa negativistă şi antisocială, comedia ar putea fi la originea degenerării civilizaţiei antice. În aceeaşi măsură, cei doi filosofi remarcă puternica influenţă pe care o are comedia asupra exacerbării simţului critic şi a individualismului. În secolul al XIX-lea, concepţia asupra comicului s-a schimbat diametral, romanticii redându-i genului libertatea de manifestare. Nu întâmplător, pentru Jean Paul Richter, umoristul este un înţelept, o figură emblematică a Romantismului. Friedrich Schlegel este cel care a făcut loc *glumei* (*der Witz*) în filosofie, evidenţiind, asemenea lui Schelling şi Hegel, importanţa momentului răsturnării bruşte. Dependent de viaţa pe care o oglindeşte refractar sau poznaş, comicul are întotdeauna în subsol un fond profund moral, metafizic sau religios. Schelling a fost primul care a introdus intuiţia estetică în filosofie, transformând-o astfel într-un organ universal al cunoaşterii metafizice. Ideea a fost dezvoltată de romantici, care au găsit o ironie adâncă în situarea omului înăuntrul acestei lumi, în timp ce în realitate, el însuşi se află în spatele ei şi participă la determinarea ei. Căutarea propriei fiinţe în natură şi imposibilitatea de a o găsi determină, într-o manieră tragicomică, o nesocotire de sine în esenţa lumii. Stephan Schütze consideră comicul un joc pe care natura îl face cu omul, deşi el crede că acţionează liber; comicul ar fi doar „percepţia sau reprezentarea"[142] unui astfel de joc.

O interesantă distincţie între comicul baroc tulburător şi absolut şi râsul trivial, satiric o face Baudelaire, creionând o nouă estetică, în cadrul căreia, comicul se situează dincolo de reperele morale. Apropiindu-ne de contemporaneitate, se poate observa că umorul modern s-a dezvoltat pornind de la izvoarele a patru mari culturi: germanică (nihilismul vesel), britanică (veselia serioasă), franceză şi, nu în cele din urmă, americană.[143] În

[142] Hartmann, p. 480.

[143] Jean-Marc Defays, p. 32.

secolul al XX-lea, comicul se va ramifica, ascuțindu-şi caracterul subversiv şi valorificându-şi componenta absurdă, grotescă, violentă, dar şi derizorie.

Comicul în muzică

În muzică, la fel ca în literatură, comicul reprezintă o transgresiune dintr-un punct al normalității, în care desfăşurarea acțiunii decurge în mod firesc, previzibil, într-unul al surprizei de multe ori violente, în care deznodământul este de cu totul altă natură, opus celui aşteptat sau chiar omis de-a dreptul. O parcurgere a volumelor şi studiilor dedicate comicului în muzică relevă câteva prime aspecte particulare.

Legătura strânsă dintre comic şi tragic, categorii estetice antagonice, este menționată de Henry F. Gilbert în studiul său *Humor in Music*[144]. Tot el semnalează şi câteva dintre efectele comice, cum sunt acordurile bruşte în *forte* din Simfonia nr. 94, *Surpriza* (Andante) de Joseph Haydn, sau parodia după un dans *General Lavine - Eccentric* semnată de Claude Debussy în 1912.

Lucrarea muzicologului Lissa Zofia, *Über das Komische in der Musik*[145], se concentrează pe considerații privind psihologia lucrărilor comice, subliniind importanța intențiilor componistice. Pentru Lissa Zofia comicul se revelează în muzică prin intermediul categoriilor de grotesc, parodie şi umor, nu însă prin caricatură şi ironie.

> „Ideea unei caricaturi este deformarea imaginii, fără însă ca prin aceasta să nu mai fie de recunoscut caracteristica de bază a acelei imagini, şi pentru că muzica nu poate fi niciodată semnul unor idei, ci un mijloc de compoziție continuă, în consecință nu putem vorbi despre caricatură muzicală"[146],

spune muzicologul german, continuând tradiția inițiată de Hanslick.

Lissa Zofia consideră că există trei tipuri de expresie comică:

1. Reproducerea efectelor sonore sau vizuale, cum este *La poule* de Rameau, în care este imitată o cloşcă. În unele cazuri, în această categorie intră şi efectele de vorbire neobişnuite, cum este aria în manieră bâlbâită din opera *Giasone* de Cavalli.

---

[144] Herny F. Gilbert, *Humour in Music*, The Musical Quaterly, Vol. 12, Nr. 1 (Ian. 1926).
[145] Lissa Zofia, *Über das Komische in der Musik*, in: Zofia Lissa: Aufsätze zur Musikästhetik, Berlin, 1969.
[146] Lissa Zofia, p. 125.

2. Parodierea lucrărilor foarte cunoscute. Un exemplu cunoscut este *The Beggar's Opera* de Peppusch şi Gay în care sunt folosite în manieră parodică elemente din opera seria.

3. Muzica din filmele comice, unde se produce o sincronizare perfectă între muzică şi acţiune, de o cu totul altă natură decât cea prezentă în genul operei comice.

Alte studii analizează genuri particulare sau figuri componistice individuale. De exemplu, articolul lui Alfred Einstein, *Die Parodie in der Villanelle*[147] , şi cel al lui Nino Pirotta, *Commedia dell'Arte and Opera*[148] , reprezintă studii de profunzime ale tehnicilor comice într-un repertoriu particular.

O succintă istorie a comicului muzical

În descursul istoriei muzicii, până la apariţia genului de opera *buffa* în secolul al XVIII-lea, care este angajată fără echivoc în spaţiul comicului, se pot regăsi exemple destul de numeroase de lucrări cu un conţinut hilar, fiecare dintre ele radiografiind un segment al realităţii istorice şi sociale.

În secolele al XII-lea şi al XIII-lea apar *goliarzii*, întâlniţi în Franţa, Germania, Italia şi Anglia, muzicieni-poeţi, majoritatea studenţi de formaţie clericală care scriau şi cântau în limba latină, satirizând realităţile cotidiene. În pofida faptului că multe dintre textele poetice ale goliarzilor au supravieţuit, în privinţa muzicii se păstrează foarte puţine informaţii. Jocul, vinul şi amorul constituie trilogia cântată în primul rînd de goliarzi, ceea ce a şi stîrnit indignarea sufletelor cucernice din epocă. Societatea este aspru atacată în poeziile lor, multe dintre ele cu un caracter revoluţionar pe care e greu să nu-l acceptăm. Majoritatea versurilor erau de fapt nişte satire acide la adresa Bisericii, atacându-l uneori chiar pe Papă. Goliarzii porneau de la texte ale Misei catolice sau de la imnuri latine pe care le denaturau, dându-le o conotaţie vulgară, obscenă sau satirică. Multe dintre poeziile colecţiei *Carmina Burana* (în care frecvent sunt parodiate sentimentul de iubire, morala acelor timpuri şi se preamăreau desfătările vinului) aparţin goliarzilor.

Parodia se regăsea cel mai adesea în repertoriul truverilor, ale căror cântece dezbăteau dileme amoroase sau luau în derâdere cântecele cu tematică serioasă într-o manieră vulgară şi obscenă. Aceste aşa numite *sottes chansons* se regăsesc în rădăcinile celebrului poem în două părţi

---

147 Alfred Einstein, *Die Parodie in der Villanella*, Zeitschrift für Musikwissenschaft 2 (1919-20).

148 Nino Pirotta, *Commedia dell'Arte and Opera*, The Musical Quaterly, Vol. 41 (Iulie 1955).

Roman de Favel de Gervias de Bus, apărut în secolul al XIV-lea. Poemul este o satiră la adresa corupției simbolizate de un cal numit Favel, fiecare literă a acestui nume fiind inițiala unui viciu - *Flaterie* (Linguşire), *Avarice* (Lăcomie), *Variété* (Inconsecvență), *Envie* (Invidie) şi *Lacheté* (Laşitate). A doua parte a acestui poem alegoric a fost completată în anul 1314, iar în 1316, Chaillou de Pestain a adăugat motete izoritmice şi monodii care acompaniau povestirea. Mare parte din muzica acestei satire îi este atribuită lui Philippe de Vitry şi cuprinde, alături de monodii, şi piese polifonice mai complexe.

Minnesängerii, întâlniți între secolele XII-XIV, au fost şi ei influențați de poezia franceză, multe dintre poemele lor abordând tematica amoroasă. Wolfram von Eschenbach, unul dintre cei mai cunoscuți minnesängeri, este autorul lui *Parzival*, unde Fritz Martini[149] întrezăreşte elemente comice în opoziția dintre eroul mistic şi Gauvain, cavalerul uşuratic, strălucitor şi superficial. Ulterior, meistersingerii au continuat tradiția minnesängerilor, multe dintre genurile de piese practicate de ei fiind explicit comice: *Kurze Affenweise*[150], *Vielfrasweiss*[151], etc.

Elemente comice găsim şi în creațiile din *Ars subtilior*, curent ce s-a manifestat la sfârşitul secolului al XIV-lea. Un exemplu celebru de utilizare a cromatismului ca element parodic este bizarul rondo *Fumeux fume par fume*, în care compozitorul francez Solage ironizează, prin intermediul unui discurs melodic intens cromatizat şi utilizând registre din ce în ce mai grave, realitățile unui club celebru în Parisul acelor ani, „Clubul fumătorilor", drogul la modă al acelei perioade fiind opiumul sau haşişul. Lucrarea se constituie într-unul dintre primele exemple de simbioză text parodic - conținut muzical.

În Peninsula Iberică existau în secolul al XV-lea aşa numitele *cancioneros*, interpretate cu precădere la curte, în atmosferă nobiliară. Dacă o parte dintre ele au o componentă comică, există câteva care se disting printr-o obscenitate declarată, relevând astfel o particularitate a simțului comic din această regiune, ce poate fi definit ca fiind mai vulgar, şi utilizând mijloace expresive mult mai directe. De exemplu, *Ave, color vini clari* al lui Juan Ponce este un tipic cântec de pahar renascentist, care parodiază stilul de motet sacru cultivat în epocă. Foarte întâlnite erau şi *ensaladele* (provenind de la termenul de *salată*), lucrări vocale satirice care combinau ca într-o salată diferite stiluri şi texte muzicale.

---

[149] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

[150] *Maimuțăreli uşoare.*

[151] Într-o traducere aproximativă - *multă mâncare albă şi proastă.*

În Germania, se cunosc de la sfârşitul secolului al XV-lea numeroase piese cu accente comice, reunite în două importante culegeri: *Glogauer* şi *Lochamer*. Spre deosebire de umorul spaniol mai degrabă brutal, cel german conţine o importantă componentă fantastică, apropiindu-se de lumea de basm. *Es ist ein Schloss in Österreich* descrie un castel austriac construit din scorţişoară şi cuişoare.

Titlurile descriptive sunt întâlnite şi în creaţia instrumentală a compozitorilor englezi, mai ales în piesele de dans scurte scrise pentru lăută şi clavecin. *Il Grillo* de Thomas Morley imită sunetul unui greiere prin intermediul unor note repetate. De altfel, imitarea animalelor reprezenta o tehnică instrumentală foarte uzitată în acea vreme, ca o garanţie pentru efectul comic. *Festino nella sera del giovedi grasso* de Adriano Banchieri este un alt exemplu de caricatură sonoră, în care sunt imitate sunetele animalelor, ţesătura muzicală fiind contaminată de zbieretele unui măgar şi de sunetele altor animale.

Către sfârşitul secolului al XVI-lea s-au dezvoltat comediile-madrigal, o treaptă intermediară către operă. Prima culegere de comedii-madrigal a fost *Il cicalamento delle donne al bucato* de Alessandro Striggio, scrisă în 1567. Următoarele lucrări de gen includeau un prolog şi erau deseori divizate în acte. Deşi nu aveau o interpretare atât de complexă ca în cazul operelor, erau jucate totuşi pe scenă, fiind susţinute de decoruri elaborate. Principalii compozitori de comedii-madrigale au fost Alessandro Striggio, Adriano Banchieri, Giovanni Croce şi Orazio Vecchi. *Mascarate piacevoli et ridicolose per il carnevale* de Giovanni Croce include două personaje celebre ale vremii, *Pantalone* şi *Dr. Gratiano*, un fel de bufoni renascentişti, preluaţi din *commedia dell`arte*. Acest gen comic italian a durat până spre sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, dar procedeele şi stilul său n-au încetat să intereseze şi să aibă influenţă, inclusiv asupra regizorilor contemporani. Este un teatru în care evoluează o serie de personaje codate, dintre care unele sunt mascate, unele poartă o semi-mască ce lasă gura vizibilă (Arlechinul), altele nu, ca junii-primi sau îndrăgostiţii. Caracteristica genului *commediei dell' arte* este de a fi un teatru de improvizaţie: pornind de la o simplă idee, comedianţii improvizează, mobilează scenariul cu elemente scenice, cu mici scene sau *lazzi*, toate pregătite, bineînţeles, dinainte. Dincolo de existenţa reală a măştii, exista construcţia psihologică a personajului, cu o singură direcţie de dezvoltare: Pulcinella - trândav, pungaş, mâncău; Brighella - intrigant, deştept, viclean, răutăcios; Arlecchino - pierde-vară, naiv, vesel, mereu flămând, Zanni - viclean, isteţ, năstruşnic sau prostovan, caraghios, greoi şi lacom, alte personaje fiind Scappino, Mezzettino, Truffaldino, Coviello, Beltramino, Flautino, Colombina, Franceschina, Tartaglia, Pantalone, Doctorul,

Magnifico, Capitano si îndrăgostiții (Isabella, Angelica, Ardelia, Flaminia, Lucinda, alături de Fabrizio, Florio şi Lelio).

Odată cu secolul al XVII-lea, se poate vorbi de apariția operei comice. Prima lucrare a genului pare să fi fost *La finta pazza licori*, scrisă în 1627 de Claudio Monteverdi, din păcate pierdută. *Chi soffre speri* (1639), cea mai timpurie operă comică ce a supraviețuit până în prezent, scrisă de Virgilio Mazzocchi şi Marco Marazzoli, pe un text de Giulio Respigliosi şi Papa Clement al IX-lea, include daloguri într-un stil care prefigurează recitativul. Mitologia pastorală din creațiile lirice timpurii a lăsat locul subiectelor romantice şi istorice; alături de acestea, subiectele comice au dobândit, începând cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea, o pondere din ce în ce mai semnificativă, datorită popularității lor. Episoadele comice se regăseau şi în operele începutului de secol al XVII-lea, aşa cum se poate observa în *La morte d`Orfeo* de Stefano Landi (cântecul de pahar al lui Caronte). Tot lui Landi îi aparține şi *Il Saint Alessio*, în care există un duet hilar între două servitoare, realizat în maniera rapidă şi sacadată care va deveni caracteristică pentru multe dintre operele comice de mai târziu. Opera *Giasone* de Francesco Cavalli, una dintre cele mai de succes creații ale secolului al XVII-lea, include o confruntare amuzantă între Oreste şi Demo, personajul acestuia din urmă oferind multe posibilități pentru specularea efectelor comice.

Ariile comice, spre deosebire de cele de tip *seria* se distingeau prin structura strofică distinctă, textul silabic şi întinderea muzicală limitată, iar personajele comice se adresau frecvent auditoriului adoptând un ton ironic moralist. Pot fi întâlnite şi încercări de satirizare a procedeelor componistice specifice operei şi devenite clişee. Un exemplu este *Seleuco* a lui Antonio Santorio, unde cântărețul de la curte încearcă să găsească o melodie cât mai potrivită pentru iubirea fără speranță a lui Antonio.

Comedia-balet

Este meritul lui Jean Baptiste Lully de a fi transferat caracteristicile italiene şi franceze în noul gen de *comedie-balet* apărut în secolul al XVII-lea. Muzica scrisă pentru faimoasele piese ale lui Molière, *L`amour medecin, Les amants magnifiques* sau *Le bourgeois gentilhomme*, completează în mod fericit intriga, acest lucru confirmându-i celebritatea controversatului compozitor italiano-francez. Interludii comice apar şi în operele sale *seria*, probabil o influență a practicii compozitorilor contemporani venețieni. Un exemplu este *Alceste*, cu o scenă satirică pentru Caron, vâslaşul din adâncuri. Această scenă, care aduce o patină hazlie peste mitologia clasică, inițiază o tradiție

franceză continuată ulterior în lucrările unor compozitori ca Jacques Offenbach şi Francis Poulenc.

Marc Antoine Charpentier a compus, de asemenea, muzică pentru piesele lui Molière, printre care se numără *La malade imaginaire* şi *Le Marriage forcé*, căreia compozitorul francez îi adaugă un *Intermède* în care parodiază muzica italiană. Prima frază conţine cromatisme bizare pe fraza *O la belle harmonie*, iar a doua parte, intitulată *Les grotesques*, dezvoltă melisme complicate pentru a imita sunetele scoase de câini, pisici sau păsări.

Pe parcursul secolului al XVIII-lea, puţine lucrări au mai fost intitulate *comédies-ballets*, dar genul nu s-a limitat doar la epoca Lully-Molière, ci şi-a extins ramificaţiile în opera-balet, dezvoltată ulterior. Acest gen cuprindea trei sau patru acte precedate de un Prolog şi din rândul său se detaşează lucrări ca *Le Carnaval et la Folie* de André-Cardinal Destouches şi *Platée* de Jean Philippe Rameau, unica sa opera comică şi una dintre cele mai importante opere comice franceze, care parodiază atât opera seria italiană, cât şi convenţiile stilistice ale operei franceze[152].

Opera baladă

Apărut ca o reacţie la adresa operei *seria*, genul operei baladă a dominat pentru scurt timp scena engleză a secolului al XVIII-lea, cel mai celebru exemplu fiind *The Beggar`s Opera* de John Gay pe muzică de Christopher Pepusch, care a reprezentat un început strălucit, asigurând o maximă popularitate genului.

Alte ipostaze ale comicului muzical

Johann Sebastian Bach a scris peste 20 de cantate profane, multe dintre ele având caracteristicile unor mici opere comice. Cele mai cunoscute sunt *Cantata cafelei* (despre dependenţa eroinei Lieschen de cafea), *Cantata nunţii, Cantata vânătorii, Cantata ţăranilor* sau *Phoebus şi Pan* (un concurs de cântat între cele două caractere mitologice).

Din rândul muzicii instrumentale baroce cu conţinut comic fac parte *Capriccio Stravagante* de Carlo Farina, cu imitaţii ale sunetelor animalelor, sau *Capriccio Cücu* de Johann Kaspar Kerll. La fel ca şi Erik Satie trei secole

---

[152] Lucrarea se distinge prin juxtapunerea stilurilor sentimentale şi comice în rândul câtorva măsuri sau prin plasarea unei ciaccone la mijlocul lucrării, nu la sfârşitul ei, aşa cum era obiceiul.

mai târziu, Louis Couperin utilizează titluri amuzante pentru lucrările sale, cum este de exemplu *Les fastes de la grande et ancienne Mxnxstrxndxs - Sărbătoarea marilor şi bătrânilor Mxnxstrsndxs,* descriind sărbătoarea unei organizaţii de muzicieni bătrâni, denumiţi Menestrandes (fiecare vocală fiind înlocuită cu litera x).

Opera *buffa* domină sfârşitul de secol al XVIII-lea, însă nu este singura modalitate de exprimare prin intermediul căreia comicul îşi face simţită prezenţa. Compozitorii apelează la tehnici precum: juxtapunerea ideilor contrastante, plasarea subiectelor serioase într-o lumină ridicolă (parodia) sau stilul „turcesc". Majoritatea trăsăturilor comice au fost clasificate de Leonard Ratner[153], care mai aminteşte de spectrul afectelor folosite în operele comice şi de schimbarea rapidă a acestora, de utilizarea efectelor parodice şi extravagante sau de mecanismele ceasornicelor, care apar în *Simfonia nr. 101* de Joseph Haydn. În lucrările perioadei clasice, mai ales în cele ciclice, există o puternică tendinţă de virare către o expresie muzicală mai optimistă, impregnată pe alocuri cu aluzii comice. Se poate vorbi astfel de o relaxare ce a „contaminat" aproape toate genurile muzicale ale vremii.

Opera *buffa*, cu rădăcini în celebrele *intermezzi* sau în micile lucrări vocale sau instrumentale de la începutul secolului al XVIII-lea, a preluat şi dezvoltat multe dintre trăsăturile stilistice şi structurale din intermezzi, diversificând şi tipologia personajelor. Termenul de *opera buffa* a fost aplicat genului operei comice, a cărei popularitate în Italia începutului de secol al XVIII-lea era în plină ascensiune. Nume ca *dramma giocoso, dramma comico, commedia per musica, divertimento giocoso* au alternat o bună bucată de vreme, lăsând în timp prioritate *drammei giocoso* şi *commediei per musica.* Spaţiul italian a fost decisiv pentru cristalizarea acestui gen care ulterior s-a răspândit în întreaga Europă. Elementele satirice şi parodice se regăsesc, de asemenea, în intriga operelor *buffa. Maestrul de muzică* de Giovanni Batttista Pergolesi ia peste picior tehnicile vocale ale cântăreţilor vremii, iar *Socrate imaginar* de Giovanni Paisiello parodiază opera *Orfeo* de C. W. Gluck.

Opéra Comique s-a dezvoltat de asemenea pe parcursul secolului al XVIII-lea. Având rădăcini în *vaudeville*-ul francez, acest gen era destinat mai ales să parodieze creaţiile lirice *seria.* Filosoful francez Jean-Jacques Rousseau a rezumat principiile operei comice în *Le devin du village.* Opera timpurie a lui Mozart, *Bastien şi Bastienne,* a fost de altfel inspirată de lucrarea lui Rousseau. Cel mai important compozitor de opéra comique de la sfârşitul secolului al XVIII-lea s-a dovedit André-Ernest Grétry. În creaţii

[153] Leonard G. Ratner, *Classical Music-Expression, Form and Style,* Londra, Macmillan Publishing Company, 1985.

ca *La Rosière Republicaine* sau *Fête de la vertue* el a satirizat instituția clericală catolică, iar într-o parodie a Misei, secțiunile *Pater Noster* și *Ave Maria*, sunt cântate (în mod maliții os) simultan.

În privința muzicii instrumentale, Joseph Haydn a fost considerat primul compozitor "umoristic" al Clasicismului, datorită eleganței zglobii a muzicii sale. Printre genurile instrumentale cu valențe comice ale perioadei clasice se numără și canonul. Folosit inițial pentru a demonstra erudiția muzicală, în secolul al XVIII-lea genul pare să devină o formă ideală pentru găzduirea trimiterilor umoristice. Atât Haydn, cât și Mozart sau Beethoven au în creația lor astfel de exemple, destinate unor persoane particulare sau pur și simplu satirice. Haydn scrie canonul *Aus einen adeligen Dummkopf,* dedicat „unui prost de viță nobilă". Mozart se deplasează într-o zonă a umorului învecinată cu vulgaritatea și scatologicul în lucrări ca *Leck mich im Arsch* și *Lieber Freistädler* (pentru a nu ne deplasa la rândul nostru către acea zonă periferică, preferăm să nu traducem aceste titluri în cadrul acestei lucrări). În ceea ce privește creația beethoveniană, există și aici destule exemple dintre care amintim *Schuppanzigh ist ein Lump – Schuppanzigh este un golan,* lucrare dedicată unui prieten violonist, și *Ta ta ta lieber Mälzel,* care imită sunetul metronomului lui Mälzel.

Unul dintre cele mai cunoscute exemple de umor practicat cu mijloace simfonice rămâne Simfonia nr. 45, *A despărțirii,* de Joseph Haydn. În finalul acestui opus, instrumentiștii părăsesc în liniște scena, unul câte unul, punând în practică ideea compozitorului de a atrage astfel atenția asupra modului în care erau remunerați acei muzicieni. Mai puțin cunoscută, *Sinfonia burlesca* de Leopold Mozart readuce în atenție personaje din *commedia dell`arte,* Signor Pantalone și Arlechinul.

Mișcările *alla turca* din lucrările instrumentale ale secolului al XVIII-lea au încărcătura lor comică, poate nu atât de evidentă observatorului contemporan, dar care consta în faptul că autorii acelui timp imitau (și putem spune că parodiau într-un mod voalat) fanfarele militare turcești, care obișnuiau să cânte și la Viena.

Ironia romantică și aplicabilitatea ei muzicală

Odată cu secolul al XIX-lea apare la început în spațiul german, ulterior extins în toată cultura muzicală europeană, termenul de *ironie romantică,* teoretizat din punct de vedere estetic de Frederich Schlegel. Pendulând între elementul ludic (*Witz*), arta combinatorie, cifrată, mascată, metaforizantă și elementul fantastic, ironia romantică reprezintă un joc ingenios al paradoxurilor, cu semnificații mult mai complexe. Ca element

definitoriu, ca deziderat, ironia romantică promovează o atitudine de detaşare a artistului faţă de propria creaţie, atenuând astfel individualismul caracteristic pentru acea epocă. Teoria lui Schlegel a generat interpretări filosofice, etice sau estetice controversate, fiind regăsită în scrierile lui Schelling, Novalis, Tieck, Brentano, Heine sau Achim von Arnim.

În muzică, expresia ironică este automat *ambiguă*, caracteristică ce devine aproape un principiu şi îşi găseşte diferenţiat locul, ca ironie vizibilă sau disimulată[154] în partitură. Ironia este de asemenea într-o mare măsură dependentă de substratul programatic, pentru a-şi putea releva pe deplin înţelesurile subtile. Un teritoriu muzical propice a fost reprezentat de creaţia de lied, unde versurile lui Heinrich Heine, considerat a fi unul dintre cei mai ironici poeţi romantici, au fost preferate de către compozitorii Robert Schumann, Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy sau Gustav Mahler. Modalităţile în care versurile poetice sunt abordate şi ipostaziate muzical se diferenţiază însă, bineînţeles, în funcţie de intenţiile componistice, care fie ignoră ironia versurilor, fie o recunosc şi o acceptă sau - un al treilea caz - o vor anula prin mijloace muzicale, schimbându-i sensul şi realizând astfel o deformare a ironiei.[155]

Un loc aparte în ansamblul problematicii ironiei muzicale romantice este ocupat de Robert Schumann, în cadrul limbajului său muzical încărcat de *semnificaţii criptice*[156], citatul şi auto-citatul, cu funcţia lor de decodare şi totodată de detaşare a artistului faţă de opera sa[157] dobândind un rol aparte. Un alt compozitor care foloseşte simbolurile încifrate în creaţiile sale este Johannes Brahms, abordându-le din perspectiva jocului ingenios cu semnificaţiile duble.

În spaţiul operei romantice, ironia se manifestă prin exagerarea anumitor stări sau prin „distanţarea unui personaj faţă de propriile-i cuvinte"[158]. La nivelul muzicii instrumentale, ironia poate fi reperată datorită titlului sau datorită unei indicaţii literare a autorului, care să indice mesajul lucrării, fiind mai greu detectabilă la nivel pur sonor.

---

[154] Valentina Sandu-Dediu, *Ipostaze stilistice şi simbolice ale manierismului în muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1997, p. 125.
[155] Valentina Sandu-Dediu, p. 125.
[156] Valentina Sandu-Dediu, p. 127.
[157] Valentina Sandu-Dediu.
[158] Valentina Sandu-Dediu, p. 129.

Teatrul muzical romantic

În spațiul italian, opera comică a secolului al XIX-lea continuă anumite trăsături ale operei *buffa* din secolul trecut. Donizzetti, prin *Elixirul dragostei* și *Don Pasqualle*, pe de o parte și Rossini, prin *Bărbierul din Sevilla*, pe de altă parte dezvoltă caracteristicile genului printr-un limbaj armonic accesibil, sublinierea cantabilității discursului vocal și utilizarea unor librete puternic ancorate în tradiția *commediei dell`arte*. Totodată, Rossini stabilește și distribuția celor patru personaje standard: o primadonă subretă (de obicei soprană sau mezzo-soprană), un tenor în rolul îndrăgostitului, un bas sau un bariton liric, al cărui personaj este învestit cu multă încărcătură ironică, și un bas-bariton *buffo*. Tot în creația rossiniană există și exemple de hibrid între opera comică și cea *seria*: *Coțofana hoață* perpetuează astfel spiritul unor opere comice târzii din creația lui Haydn și Mozart. În aceeași idee a nuanțărilor se înscriu și comediile sentimentale, din rîndul cărora face parte *Nina* de Giovanni Paisiello. *Contele Ory* de Rossini, inițial un vodevil într-un act, se remarcă prin amploarea scenelor de ansamblu și prin modul în care este conturat personajul titular, care amintește de *Don Giovanni* al lui Mozart. Anumite momente din această operă pot fi interpretate și ca o parodie la adresa ritualului catolic. Nu trebuie omisă din această succintă enumerare cântecul de lebădă al lui Giuseppe Verdi, *Falstaff*, o adevărată capodoperă a genului, încheiată cu o monumentală fugă, al cărei text sugerează că întreaga lume este o glumă. Compozitorul italian a mai compus în afară de ultima sa lucrare o singură operă comică, foarte puțin cântată, *Un giorno di regno*.

Opereta

Opereta, un gen nou apărut în secolul al XIX-lea, rămâne înrudită cu *singspiel*ul, având însă și „gene" comune cu muzica de cabaret ce făcea furori la Londra, Paris și Viena. În Franța, marele maestru al genului este Jacques Offenbach, care a excelat în a satiriza și parodia tradițiile operei franceze sau ale mitologiei grecești în lucrări ca *Frumoasa Elena* și *Orfeu în Infern*. De altfel, și în *Povestirile lui Hoffmann*, capodopera sa lirică, se amestecă fantasticul cu parodia. Alți compozitori de operete celebri în epocă (unii dintre ei până astăzi) sunt Johann Strauss (care a abordat genul dintr-o perspectivă mai degrabă romantică decât satirică, cu o pondere semnificativă acordată dansului și în special ritmurilor de vals vienez) și Franz von Suppé. Genul operetei a satisfăcut gustul epocii pentru divertisment muzical și pentru un anumit tip de intrigă, dependentă de

dialog, motiv pentru care acest gen este subordonat calității libretelor chiar mai mult decât opera.

Şcolile naționale

În ceea ce privește școlile naționale, printre cele mai evidente exemple de opere comice sunt *Mireasa vândută* de Bedřich Smetana - lucrare cu o orchestrație strălucită, care a fixat până astăzi amuzantele aranjamente matrimoniale din secolul al XIX -lea - și *Cocoșul de aur* al lui Nikolai Rimski Korsakov, care îmbină culoarea orientală cu o satiră acidă la adresa războiului ruso-japonez dintre anii 1905 - 1908.

Zarzuela

Spațiul spaniol de la sfârșitul secolului al XIX-lea este dominat de genul *zarzuelei*, înrudit prin conținut cu cel al operetei. O celebră lucrare a acestei perioade este *Bărbierul din Lavapies* de Francisco Barbieri. Interesant este faptul că Isaac Albeniz a dedicat zarzuelei o bună parte din efortul său componistic, chiar dacă cele cinci lucrări de gen ale sale au rămas în mare parte nepublicate sau s-au pierdut. După revoluția din 1868 s-a dezvoltat un nou tip de *zarzuela,* mai scurt, într-un singur act, denumit *género chico.* Particularitatea sa consta în extinderea secțiunilor dialogate, în diminuarea celor muzicale și într-o intrigă populată cu personaje din clasa de mijloc, transformându-se astfel într-un gen mult mai accesibil.

Creația instrumentală romantică

Sarcasmul, umorul negru, accentele caricaturale sunt întâlnite în lucrări ca *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz, unde către sfârșit ideea fixă este voit trivializată, caricaturizată, sau în *Dans macabru* de Camille Saint-Säens care parodiază ritmul de vals. În toate aceste cazuri, compozitorii se deplasează către o zonă periferică a comicului, apropiată de cea a grotescului și potrivită pentru a sugera fațetele cameleonice ale demonicului.

Un umor mai tonic este prezent în poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, inspirat de figura unui personaj celebru din literatura populară, căruia autorul îi asociază celebra temă de la clarinet, cu un traseu melodic în concordanță cu personalitatea eroului popular.

Lucrările pentru pian ale lui Robert Schumann sunt impregnate de o ironie rafinată, combinată uneori cu elemente ale fantasticului. Suita *Carnavalul,* un continuu joc al măştilor, conturează o serie de personaje preluate atât din *commedia dell`arte,* cât şi contemporane autorului sau pur şi simplu imaginare, prin intermediul cărora însuşi compozitorul intră în scenă şi automat în joc (*Florestan, Eusebius, Pantalone, Chopin* sau *Paganini).* *Carnavalul animalelor* pentru două piane şi orchestră de Camille Saint-Säens, o lucrare de un comic savuros, parodiază propriul *Dans macabru* (în *Fossiles),* dar şi fragmente din *Damnaţiunea lui Faust* de Hector Berlioz şi *Visul unei nopţi de vară* de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Gustav Mahler reprezintă un caz particular în ansamblul muzicii romantice, în creaţia acestuia regăsindu-se interesante tipologii ale comicului. Lucrările sale juxtapun într-o combinaţie unică elemente ca tragedia, umorul, iubirea, melancolia, ironia şi sarcasmul.

Secolul al XX-lea - către o nouă estetică a râsului

Realitatea socio-politică a primelor decenii ale secolului al XX.lea, accentuată până la jumătatea acestuia, şi-a pus inevitabil amprenta şi asupra gustului pentru comic, modificându-i sau extinzându-i contururile şi îndreptându-l fie către o zonă expresivă mai întunecată, apropiată de umorul negru, grotesc sau amar, fie către un teritoriu mult mai accentuat parodic. Râsul în sine are darul de a provoca o detensionare, dar multe dintre creaţiile muzicale cu valenţe comice ale secolului precedent preferă să potenţeze cu aciditate şi sarcasm o stare de fapt negativă. Acest refuz de a evada din cadrul unei realităţi istorice mărturiseşte cel mai bine profundul impact pe care societatea l-a avut şi îl are asupra conştiinţei umane. Inovaţiile şi experimentele sonore specifice secolului al XX.lea fie sunt involuntar hazlii, fie au o destinaţie clar înscrisă în sfera comicului muzical.

Printre lucrările înscrise într-o manieră explicită în sfera comicului se numără opera *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss, una dintre primele creaţii lirice care s-au impus pe scenele muzicale după era Wagner. *Cavalerul rozelor* reînvie atmosfera valsurilor vieneze în mijlocul unei intrigi amoroase complicate, în care sunt reunite toate moravurile unei Viene decadente, de la dragostea juvenilă, până la confuziile sexuale hilare. O altă creaţie lirică memorabilă este *Opera de trei parale* de Kurt Weill, rod al colaborării cu Bertold Brecht, o adaptare modernă cu influenţe din lumea jazz-ului a celebrei *The Beggar`s Opera* a lui John Gay din secolul al XVIII-lea. Prin această lucrare, compozitorul german a făcut o critică socială acidă

societății capitaliste, luând peste picior tradiționalele noțiuni de proprietate, dar și ideile conservatoare despre arta teatrală în general. Lucrarea a provocat un scandal uriaș, dar a făcut totodată senzație încă de la premieră și a devenit în scurt timp celebră.

O altă lucrare care inversează polii sociali cunoscuți este *Neues vom Tage - Noutățile zilei* de Paul Hindemith, în care compozitorul se joacă cu clișeele schemelor operistice, înlocuind tradiționalul duet de dragoste cu unul plin de ură și plasând o scenă de divorț în locul uneia de nuntă. Veleitățile sale comice s-au mai regăsit în *Nusch-Nuschi*, o operă de marionete într-un act, în care se regăsesc multe fragmente muzicale parodice la adresa romantismului târziu, cu trimiteri directe către *Tristan și Isolda* de Richard Wagner sau către lucrările neo-baroce ale lui Max Reger.
Și compozitorul Gustav Holst are un simț al umorului de esență parodică. Opera sa *The Perfect Fool* (*Idiotul perfect*) este o parodie transparentă a lui *Parsifal*. Într-una dintre secțiuni instrumentiștii din orchestră sunt instruiți în partitură să îi ignore pe soliști, în timp ce în altă secțiune unul dintre tenori își face intrarea parodiind o arie de Giuseppe Verdi.

O figură muzicală inedită și excentrică este Erik Satie, care se deplasează sonor către o zonă a comicului cu accente absurde. Lucrările sale cu titluri sugestive și suprarealiste (*Preludii flasce pentru un câine, Sonatina birocratică, Piese în formă de pară* etc.), în care se amestecă și elemente din jazz-ul american, sunt personificarea unei detașări emoționale ironice, specifice de altfel întregului curent neoclasic. O altă lucrare cu accente suprarealiste de factură comică este opera *Les Mamelles de Tiresias* (*Sânii lui Tiresias*) de Francis Poulenc pe un text de Guillaume Apolinaire, în care este prezentată istoria unui cuplu care își schimbă sexele - ea devine bărbat și el devine femeie - și dă naștere unui număr de 40.000 de copii, acesta fiind și îndemnul final adresat tuturor francezilor: procrearea.

Dmitri Șostakovici rămâne un exemplu de creator pentru care expresia ironică și parodică este o constantă a preocupărilor sale componistice. În opera *Nasul*, baletul *Vârsta de aur*, dar și în muzica de film și de teatru, Șostakovici folosește un limbaj muzical îndrăzneț, percutant, satiric, exploatând într-un mod profund original toate resursele orchestrale. *Nasul* este o lucrare inspirată de o nuvelă a lui Gogol, în care nasul unui birocrat dispare într-o zi, apare apoi de sine stătător și își asumă rolul birocratului în societatea rusească. Nu este deci greu de intuit de ce un astfel de subiect a întâmpinat dificultăți din partea autorităților, opera fiind ulterior cenzurată. Și Serghei Prokofiev, colegul de generație al lui Șostakovici, s-a preocupat constant de componenta comică, parodia devenind la el aproape un principiu componistic. Dintre lucrările sale celebre merită amintite *Dragostea pentru cele trei portocale*, cu un subiect

preluat din tradiția *commediei dell`arte*, dar pe care-l asezonează și cu o mare doză de suprarealism, suita *Petrică și lupul* sau *Sarcasmele* pentru pian.

Comicul este o constantă și în creația lui John Cage, care răspunde în propria sa manieră, originală, clișeelor avangardei muzicale. Lucrările sale, deși au la bază o intenție filosofică profund serioasă, sunt impregnate de un umor contagios, menit să provoace o ruptură eliberatoare de vechile structuri tradiționale. La fel de originali sunt Luciano Berio în *Sinfonia* sa - în care amestecă o serie de colaje și citate din lucrări celebre ale predecesorilor, în tot acest amalgam strecurându-se și inevitabile nuanțe comice, în timp ce textul frizează deseori rizibilul prin utilizarea solfegiului, prin împărțirea cuvintelor în foneme etc. -, dar și Mauricio Kagel, o altă figură componistică a cărei excentricitate muzicală cu accente de umor negru și absurd i-a asigurat celebritatea (exemple: *Ornithologica multiplicata for exotic and indigenous birds, Quasi niente for closed mouths* sau *Staatstheater*).

Comicul în muzica românească

O privire fugară asupra caracteristicilor expresiei comice din muzica românească relevă importanța surselor literare de factură caragialescă și prevalența elementului satiric. Lucrări ca *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *La piață* sau *Joujoux pour ma Dame* de Mihail Jora, *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu, *Revolutiunea* de Adrian Iorgulescu și mai recent *Münchhausen - Baronul minciunilor* de Dan Dediu, *Lecția* de Șerban Marcu și *Elizaveta Bam* de Irinel Anghel reprezintă câteva exemple care s-au impus cu succes în lumea muzicală. De multe ori, la fel ca și în muzica rusă, comicul este doar un aspect aparent, care ascunde realități deloc vesele, uneori de-a dreptul dramatice, camuflând astfel o realitate incomodă. Importanța unică a lui Ion Luca Caragiale în relevarea contrastului sensibil dintre aparență și esență se regăsește radicalizat și dus la extrem în creațiile contemporane, care cultivă detașarea, ironia și jocul cu simbolurile culturale, frizând uneori teritoriul comicului absurd, pe care Eugen Ionescu l-a aprofundat la superlativ.

În loc de concluzie

Această succintă prezentare istorică este menită să reliefeze plurivalența tipurilor de comic prezente în decursul istoriei muzicale vest-europene. Până la urmă istoria comicului muzical se contopește cu cea a

muzicii însăşi, neputând fi delimitat sau izolat, dar în aceeaşi măsură dovedindu-se foarte greu de încadrat, dată fiind ambiguitatea sa caracteristică, în concepte analitice de o natură sau alta. Trebuie făcută o distincție importantă între comicul prezent în operele *buffa* sau creațiile instrumentale programatice, care transportă din start ascultătorul într-o zonă a amuzamentului, dirijându-i astfel percepția auditivă şi cognitivă, şi comicul instrumental fără program, prezent strict la nivel muzical şi din această cauză mult mai greu detectabil. Dacă în cazul muzicii comice care are la bază un program putem stabili cu mai multă uşurință conexiunile sunet-cuvânt, în cazul celei pur instrumentale se relevă un comic de un cu totul alt tip fie înscris explicit către o zonă parodică, de caricaturizare a unei alte lucrări sau a unui gen stilistic, fie un comic esențializat, spiritualizat. Acesta din urmă, chiar dacă nu are caracteristicile celui care te face să râzi în hohote, generează reacții la fel de intense, dar de natură mai degrabă intelectuală decât instinctivă, comicul de acest fel fiind un fel de *joc* între compozitor şi ascultător, o complicitate consimțită, care face apel la un fond cultural aperceptiv, fără de care înțelesul său ar fi compromis. Fără îndoială că acest tip de comic necesită un *back-ground* muzical solid, fiindcă tocmai la el şi la aşteptările induse de acest fond cultural face apel compozitorul, pentru a putea ulterior deconstrui, fragmenta sau jongla cu aşteptările comune din punct de vedere muzical. De altfel, ambele categorii de comic se raportează la un referent cultural, în cazul muzicii instrumentale acesta fiind de o natură mult mai subtilă. Această apartenență culturală, specifică de fapt tuturor artelor, adânceşte importanța elementului antropologic şi lărgeşte totodată cadrul posibilelor teoretizări asupra comicului muzical.

Una dintre primele încercări de catalogare a mijloacelor muzicale de factură comică îi aparține lui Robert Schumann, care distingea următoarele procedee:

- repetiții încăpățânate ale unor fraze goale/citate/reminiscențe/aluzii
- ambiguitatea structurală
- deformarea frazelor şi a structurii periodice
- încâlceli ritmice
- afecte muzicale antitetice

La acestea s-ar mai putea adăuga, fără pretenția exhaustivității:

- Notația vizuală – polifonia complicată a sfârşitului de secol al XIV-lea, canoanele de tip puzzle ale Renaşterii şi Barocului şi muzica aleatorică a secolului al XX-lea implică notații muzicale mai puțin obişnuite. De exemplu, "Belle bonne" de Baude Cordier este notată în cadrul conturului unei inimi, iar în ceea ce priveşte aleatorismul, amintim din creația lui John Cage partitura grafică *Atlas Eclipticalis*

(compusă ca o suprapunere de pagini inscripționate cu puncte și portative trasate pe hârtie transparentă).

- Definițiile genurilor - termenul de opera *buffa* desemnează în mod clar un gen comic. Mai puțin clari, dar totuși sugestivi sunt termenii de *canzonetta, chansonetta* și *operetta*. Aceste diminutive implică genuri vocale care sunt mai scurte și mai luminoase decât madrigalul, chansonul sau opera. *Humoresque* este termenul folosit de Schumann si de alți compozitori de după el, ca de exemplu Antonin Dvořák, pentru a desemna o lucrare "umoristică" pentru pian solo sau ansamblu cameral. *Humoreștile* de Schumann sunt printre cele mai originale lucrări ale perioadei romantice. În privința genului de *scherzo*, lucrurile sunt mai nuanțate. La origine, termenul înseamnă *glumă*, dar în muzică, definiția originară este semnificativ schimbată, *scherzourile* din lucrările simfonice fiind caracterizate mai mult de lejeritate și luminozitate, decât de umor.
- Stilul interpretativ, care poate fi de asemenea comic. Victor Borge face haz de piese clasice foarte cunoscute, caricaturizându-le. În același fel, Anna Russel îl satirizează pe Richard Wagner.
- Textele lucrărilor instrumentale - Aranjamentele vocale cu texte satirice sunt realizate de multe ori după lucrări instrumentale. Hans Joachim Moser menționează un aranjament anonim din secolul al XIX-lea al uverturii *Flautul fermecat* de Mozart pentru cvartet de voci bărbătești, care începe cu formula "Vivat Carl Maria Weber".
- Utilizarea elementului aleatoric - Pe parcursul secolului al XVIII-lea, *ars combinatoria* sau combinația aleatoare a frazelor a fost intens discutată de teoreticieni și compozitori. Muzica aleatorică a devenit în secolul al XX-lea o mișcare extrem de importantă, mai ales datorită lucrărilor lui John Cage.
- Utilizarea lui *soggetto cavato*. Substituirea sunetelor muzicale cu litere este un procedeu intens folosit de Robert Schumann sau Dmitri Șostakovici.
- Repetițiile și ostinato-ul.
- Efectele instrumentale - folosirea voit improprie a registrelor, a instrumentației și a texturii muzicale în general : sunt incluse în această categorie toate acele efecte instrumentale sau dispuneri ale texturii muzicale care sunt improprii și care generează un efect parodic, de caricaturizare, uneori de un comic puternic, alteori la granița comicului cu grotescul. În secolul al XX-lea, Dmitri Șostakovici folosește aceste procedee în baletul său *Secolul de aur*, în care atribuie cucului note foarte distanțate fie la tubă, fie la piccola și xilofon. Un alt exemplu celebru este *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas, în care tema este destinată fagotului,

instrument ale cărui efecte comice au fost intens speculate mai târziu, mai ales de către compozitorii de film.

- Utilizarea subită a tăcerii.
- Crearea unor aşteptări false, ulterior infirmate.
- Finaluri neaşteptate - *Gluma muzicală* a lui Wolfgang Amadeus Mozart, în care la final toate instrumentele cântă fals, a reprezentat una dintre primele iniţiative de acest gen, în care finalul dă o turnură surprinzătoare, bineînţeles în sens comic, distrugând fără scrupule toată desfăşurarea sonoră de aparentă normalitate de până în acel moment.
- Extensiile formale bizare.
- Schimbările ritmice şi metrice neaşteptate.
- Deformarea tematică şi caricaturizarea melodică - un exemplu cunoscut este fragmentul din Simfonia I de Gustav Mahler în care vechea melodie jucăuşă *Frére Jacques* este deformată în sfera unui conţinut melancolic şi dramatic.
- Extrema rapiditate a desfăşurării muzicale - celebre sunt operele comice ale compozitorilor din epoca victoriană: W. S. Gilbert şi Arthur Sullivan (*Piraţii din Penzance* şi *Mikado*)

Bineînţeles că toate aceste categorii se pot întrepătrunde şi pot coexista în cadrul unei singure lucrări, dar la fel de evident este faptul că multe dintre aceste efecte nu sunt neapărat comice prin ele însele, ci doar în cadrul unui anumit univers semantic la care se raportează. Importanţa semnificaţiei lor în definirea raporturilor cu celelalte figuri muzicale din cadrul unei partituri în care acestea sunt detectate cu o pondere mai mare sau mai mică constituie un demers pe care nicio analiză formală nu ar trebui să-l ignore.

Prin multiplele sale faţete, comicul muzical exprimă o nevoie profund umană, o încercare de a transgresa limitele cotidianului şi de a-l sancţiona totodată. În oricare dintre manifestările sale, el reprezintă o forţă vitală transformatoare, care, unită cu puterea eliberatoare a muzicii, reuşeşte să descătuşeze instantaneu, cu eleganţă sau cu brutalitate, energii emoţionale de multe ori reprimate. În ce fel operează însă istoria şi evenimentele care o însoţesc asupra componentelor constitutive ale comicului şi implicit şi ale comicului muzical, este o problemă complexă, ale cărei definiţii vor fi permanent şi succesiv reformulate. Indiferent însă de problemele cotidianului, cel mai sănătos este să urmăm îndemnul puţin pesimist al lui Vladimir Jankélévitch şi „să ne grăbim să râdem, căci în curând, nu va mai exista umor care să ţină piept timpului."

DRAGOŞ CĂLIN

PASTORALUL SAU IDILICUL

Pentru a înțelege cât mai bine subiectul studiului, ne-am gândit să începem cu câteva definiții şi explicații ale termenilor *pastoral* şi *idilic*.

Pastoral = gen literar sau muzical de inspirație câmpenească, celebrând, într-o manieră idilică, în forme convenționale, sentimentele pure, inocența, simplitatea vieții păstoreşti.

Idila = specie a liricii pastorale, care zugrăveşte în tonalități optimiste sau idealizate viața şi dragostea în cadrul rustic, pastoral.

Bucolic = referitor la viața rustică idealizată; pastoral, idilic, câmpenesc.

Din cele de mai sus rezultă o sinonimie a termenilor în discuție drept care, în studiul nostru, îi vom utiliza de fiecare dată cu acelaşi înțeles.

Pastoralul este deci un gen literar, dramatic sau muzical, care înfățişează personaje şi scene din viața rurală sau exprimă atmosfera acesteia. În muzică, termenul a fost utilizat în titluri atât ca adjectiv („Simfonia Pastorală" a lui Beethoven), cât şi ca substantiv („Pastorala" lui Franck), şi poate fi utilizat în ambele moduri cu privire la acest gen.

În lunga sa istorie, tradiția pastoralei a fost folosită în multe scopuri şi pentru un public foarte variat. Relatări despre aceasta subliniază aspectul literar al tradiției în detrimentul muzicii şi pastoralele adresate publicului cult în detrimentul celui mai puțin cultivat.

Pastorala depinde de proiectarea unei opoziții filosofice, în general, între natură şi artă sau între mediul rural şi cel urban. În muzica pastorală, această opoziție este adesea întărită de utilizarea unor stiluri distincte, unde stilul „natural" nu reuşeşte să atingă complexitatea stilului convențional al vremii. Chiar şi când pastorala nu pare să aibă a face decât cu viața rurală, audiența implicată este una cultă, de unde confruntarea cu valorile tradiționale „naturale" ce reprezintă o provocare morală. În consecință, pastorala este adesea asociată cu alegoriile religioase sau politice. Multe dintre operele de curte renascentiste sau baroce, ca şi multe divertismente muzicale caută să celebreze acest adevărat cod moral ce reiese din pastorală.

Forma şi caracterul lucrărilor pastorale sunt adesea influențate de noțiuni de argumentare retorică, astfel că istoria pastoralei este deseori înțeleasă ca o paralelă la istoria retoricii. Atitudinile noi referitoare la forța

retorică a pastoralei îşi au originea în secolul al XVIII-lea. Acestea au fost asociate cu atitudinea critică cristalizată în eseul lui Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1800), unde categoria de „idilă" a fost pentru prima dată definită ca „mod de experienţă" (*Empfindungsweise*), deci mai degrabă ca valoare expresivă şi psihologică, decât ca subiect. Într-adevăr, pastorala este azi definită mai degrabă ca „mod", decât ca „gen" sau „stil".

Opoziţiile filosofice în pastorală au fost şi o preocupare a literaturii şi încurajează definiţii foarte generale ale pastoralei, care adesea depăşesc ideea de subiect, gen sau mediu. A mai fost făcută şi o distincţie între pastoralele „puternice" şi cele „slabe", urmărind definiţia primitivismului „slab" şi „puternic", şi reflectând lejeritatea sau lipsa de lejeritate presupuse de modelul pastoral. Parodiile pastorale, atât de importante în istoria acesteia, apar de obicei prin înlocuirea pastoralelor slabe cu cele puternice şi viceversa. S-a folosit şi termenul de „oaza pastorală"[159]pentru a descrie secţiuni ce prezintă trăsături de pastorală în cadrul unor lucrări mai lungi ce nu sunt pastorale. Aceste „oaze" pot fi considerate subiect al unor constrângeri, altele decât cele care guvernează o lucrare în întregime pastorală.

În cele ce urmeaza vom face o scurtă istorie a genului pastoral, pornind din Antichitate şi până în zilele noastre, încercând - pe cât ne va fi cu putinţă - să arătăm caracteristicile acestei categorii estetice în diferitele etape ale istoriei omenirii.

Păstori cântând la *syrinx*, un instrument pastoral tipic grecilor antici, apar în *Iliada* lui Homer. Muzica pastorală, ca subiect de interes în sine, a apărut probabil în secolul al VI-lea î.e.n., la Stesichorus. Conform lui Aelianus, Stesichorus a fost primul care a compus „cântece pastorale" (Boukolika mele în „Varia Historia"). El a compus probabil şi o lamentaţie pentru *Daphne*[160]. S-a discutat şi despre existenţa altor origini ale pastoralului în Antichitate, unele fără îndoială mitice, precum lucrarea lui Diodor din Sicilia.

Cântecul pastoral a fost mai întâi adus la nivelul unui gen literar demn de luat în seamă de către Teocrit (secolul al III-lea î.e.n.), în ale sale *Idile*, care erau probabil destinate unei prezentări publice semi-dramatice. „Idilele" pastorale includ lamentări, cântece cu versuri, strofe şi refrene, iar protagoniştii cântă adesea la syrinx. Aceste motive îşi au poate originea în muzica populara a ciobanilor sicilieni. De exemplu Diodor din Sicilia atribuie crearea cântecului pastoral (*Boukolikon poiema kai melos*) lui Daphne, care cântă la syrinx. Alţi alexandrini l-au imitat pe Teocrit, şi trăsăturile

[159] Renato Poggioli, *Essays on pastoral poetry and the pastoral idea* , Cambridge: Harvard University Press, 1975.

[160] C.M.Bowra, *Greek lyric poetry*, Oxford, 1961, p.84-85.

pastoralei au apărut şi în alte genuri muzicale. Termenii greceşti pentru cântecul pastoral includ *boukoliasmos* (legat de Hesichus cu muzica şi dansul rustice), *boukolika* ş.a.m.d. Cele mai apropiate de teatrul pastoral în Antichitate au fost piesele satirice. „Ciclopii" lui Euripide, de exemplu utilizează subiecte pastorale.

În Roma antică poezia pastorală era complet separată de muzică. Cu toate acestea, *Bucolicele* lui Virgiliu, în parte imitații ale lui Teocrit, cu o acțiune ce se petrece într-o Grecie imaginară, „Arcadia", erau prezentate ca o mimă cântată în secolul I î.e.n.. Fără îndoială că persistența poeziei pastorale latine şi apoi vernaculare i se datorează lui Vigiliu. Oricum, teoria dramatică antică (de exemplu Aristotel şi Horațiu) nu ține cont de pastoral şi nu există referiri contemporane asupra muzicii utilizate în piesele satirice. Acest lucru i-a pus în dificultate pe unii compozitori neoclasici care, în încercarea lor de a crea în genul pastoral, căutau să se raporteze la un precedent antic, deoarece folosirea tradiției era una dintre declarațiile de loialitate a idealurilor clasice.

Temele poeziei pastorale au fost readuse la viață în vremea carolingienilor, în special în lucrările lui Alcuin (probabil 735-804). Ele apar de asemenea în repertoriul trubadurilor şi truverilor, sub numele de *Pastourelle*, în care au supraviețuit aranjamente muzicale timpurii ale poeziei pastorale. Lucrarea de secol al XIII-lea, *Jeu de Robin et Marion*, atribuită lui Adam de la Halle, este în întregime o piesă pastorală aranjată pe muzică. Din secolul al XIV-lea găsim multe alte piese eclesiastice, ce reprezentau păstori şi personaje din popor, aranjate muzical asemenea celei de mai sus.

Între sfârşitul secolului al XV-lea şi mijlocul secolului al XVIII-lea, *Bucolicele* lui Virgiliu şi alte modele clasice traduse în italiană au inspirat o serie de producții notabile, prima fiind „Arcadia", o colecție de 12 bucolice de Jacopo Sannazaro, scrisă în 1481 şi publicată în 1502. Teme pastorale apar ocazional şi în cântece şi *frottole* pe la 1500, dar devin ubicui în istoria ce urmează madrigalului italian şi englez. Aşa cum madrigalul polifonic a dat naştere madrigalului monodic la începutul secolului al XVII-lea, iar acesta din urmă a fost amplasat în cantate, şi limbajul pastoral a fost dus mai departe prin referiri frecvente la Filli, Lilla, Clori, Dorillo, Silvio, Damone şi alte personaje populare în epocă, dar şi prin utilizarea unor resurse precum ecoul. Cantatele cu două sau trei personaje pastorale erau obişnuite. Cum acestea au devenit tot mai lungi şi au dobândit mai multă susținere instrumentală, ele au servit ca punct de plecare pentru serenadele ulterioare.

Oricum, chiar şi în secolul al XV-lea, poemele pastorale au fost aduse la mari dimensiuni şi au fost asociate cu muzica. *Favola d'Orfeo* a lui

Angelo Poliziano (1471) includea numeroase dansuri şi episoade instrumentale. În cursul secolului al XVI-lea, pastoralele dramatice şi cele muzicale au devenit din ce în ce mai populare la curţile şi Academiile italiene, şi au influenţat puternic opera. În general, ele luau forma unor elegante divertismente de curte cu o aparenţă clasică, mai ales la nunţi. Cele mai importante piese pastorale renascentiste, *Aminta* lui Torquato Tasso (1581) şi *Il pastor fido* de G.B.Guarini (1589) au fost scrise la curţi precum Mantua şi Ferrara, unde au apărut şi multe alte versiuni ale pastoralei. Astfel, au apărut *intermedi* şi piese festive ocazionale similare, o invazie de madrigaluri polifonice semidramatice pe baza textelor lui Guarini şi ale altor poeţi (*Il pastor fido* a generat texte pentru mai mult de 500 de madrigaluri şi opere timpurii dintre care se remarcă *Orfeu* al lui Monteverdi (1607). Legată de acestea este şi alegoria pastorală sacră *Rappresentatione di anima et di corpo* de Cavalieri (1600). Poveştile pastorale au reprezentat fundamentul pentru cele mai multe opere timpurii ale sfârşitului de secol al XVI-lea şi începutul celui de al XVII-lea, două din cele mai cunoscute fiind *Daphne* (libret de Octaviano Rinuccini, 1597) aranjată de Peri, Gagliano şi Schütz, printre alţii, şi *Euridice* (Rinuccini, 1600), bazată pe povestea lui Orfeu şi aranjată de Peri şi Caccini. Legenda lui Orfeu prezentase o mare atracţie pentru compozitori de la Poliziano la Monteverdi, făcând subiectul unor opere de Stefano Landi, Antonio Sartorio, Antonio Draghi şi mulţi alţii, până la Harrison Birtwistle, la sfârşitul secolului al XX-lea, muzician britanic ce compune opera *The Mask of Orpheus*, lucrare ce va câştiga *The Grawemeyer Award* în 1987 pentru cea mai bună compoziţie.

Popularitatea operelor pastorale a început să scadă în Italia către mijlocul secolului al XVII-lea, pe măsură ce interesul se îndrepta către teme istorice în *opera seria* şi către spiritul *commedia dell'arte* în *opera buffa*. Cu toate acestea, utilizarea „oazelor pastorale", oferind o coloratură afectivă distinctă şi varietate, a devenit parte a resurselor compozitorilor de operă în secolele următoare. Pastoralele italiene seculare de la sfârşitul secolului al XVII-lea sunt în general de dimensiuni mici, denumite *favole boscareccie*, şi adesea nu sunt decât nişte divertismente ocazionale (de exemplu *La Circe*, o operetă pastorală în două acte cu text de G.F.Appoloni şi muzica de Cesti şi Stradella, cântată la 10 mai 1668 în grădina vilei Aldobrandini în onoarea cardinalului Leopold de Medici). Însă, la sfârşitul secolului al XVII-lea, scriitori susţinuţi de regina Christina a Suediei şi de alţi nobili de la Roma, împreună cu compozitori precum Angelo Scarlatti au căutat să reconstruiască cultura literară italiană după modelul clasic creştin tradiţional al lui Petrarca. Astfel, pastoralele şi-au regăsit locul în repertoriul din această sferă.

Il pastor fido de Guarini a rămas modelul cel mai important pentru pastoralele secolului al XVII-lea şi a fost tradus în toate limbile europene principale şi în numeroase dialecte (bergamasc, 1600; engleză, 1602; spaniolă, 1604; franceză, 1622; napolitan, 1628; greaca vernaculară, 1658; germană, 1671 etc.). În cele din urmă a fost chiar parodiată, aşa cum se întamplă în *Il pastor infido,* un *scherzo dramatico,* Padova 1715.

Printre ţările în care teatrul şi proza pastorale au fost cultivate în timpul Renaşterii se numără şi Spania. Un cunoscut exemplu de teatru pastoral spaniol timpuriu este *Diana* de Jorge de Montemayor (cca.1560), iar idila pastorală spaniolă este burlescă în *Don Quijote* de Cervantes (1605-1615). Cel mai caracteristic gen pastoral al teatrului muzical spaniol în secolul al XVII-lea a fost *zarzuela,* cu dialog vorbit şi cântece, iar cea mai cântată lucrare de acest fel a fost *La selva sin amor* de Lope de Vega (1627). Acest repertoriu a rezistat până la introducerea operei italiene în Spania, în secolul al XVIII- lea.

Dramele pastorale franceze inspirate din precedentele italiene şi spaniole, cu muzică, dansuri, coruri şi instrumente, au apărut la sfârşitul secolului al XVI-lea. Deşi drama pastorală s-a retras în secolul al XVII-lea în faţa tragediei clasice, teoriile pastoralei formulate în acea vreme (mai ales prin Rapin şi Fontanelle) au fost foarte apreciate în Franţa sau Anglia. Prima pastorală cântată în Franţa a fost *Le triomphe de l'amour* de Charles le Bey şi Michel de la Guerre (reprezentată pentru prima oară în 1655). Pastoralele care au urmat cuprind *La pastorale d'Issy* de Cambert şi Perrin (1659) şi reprezintă un moment important în apariţia operei în Franţa, *Les Fetes de l'Amour et de Bacchus* de Lully (1672) şi *Isse* de Destouches (1697). În acelaşi timp, găsim un subgen oarecum paradoxal, pastorala eroică.

Opera pastorală italiană a fost reprezentată încă din 1618 în Steintheater, la Salzburg, şi în alte locuri din Europa, inclusiv Boemia şi Polonia în cursul secolului al XVII-lea. Operele germane timpurii îşi datorează apariţia operelor pastorale de la curţile italiene, de exemplu *Daphne* de Schütz (1627), azi pierdută, şi pastorala sacră *Seelewig* de S.T.Staden (1644). Pastoralele au rămas foarte populare în zonele de limbă slavă şi germană, în principal deoarece instituţiile muzicale erau concentrate la curţile aristocrate; exemple mai târzii includ *Erindo* de J.S.Kusser (1694).

Drama pastorală italiană a fost adusă în Anglia, printre alţii, de către Lully, Shakespeare şi Fletcher, pe la 1600. Această tradiţie, împreună cu spectacolele cu măşti, care atinseseră apogeul la începutul secolului al XVII-lea, şi cu divertismentele pastorale, ca aranjamentul textului lui Milton, *Comus,* de Henry Lawe (1634), au însemnat manifestări-cheie ale teatrului pastoral în Anglia, încă înaintea operelor idilice ca Venus *şi Adonis*

de Blow (cca.1683) şi, poate, *Didona şi Enea* de Purcell (1689). Oricum, opera pastorală tradiţională, ca şi cea aşa-zis clasică, nu s-a împământenit în Anglia în perioada barocă şi ulterior acesteia.

În secolul al XVIII-lea, opera pastorală tradiţională a avut o utilizare limitată, fiind doar un graţios divertisment prezentat în faţa nobililor patroni ai artelor, mai ales în Franţa şi Germania. Exemplele merg de la *Orfeu şi Euridice* de Fux (1715) şi *Daphne* de Caldara (1719) până la *La fedelta premiata*, „drama pastorale giocoso" de Haydn (1780). Expresia polarităţii artă-natură a continuat să se dezvolte în conformitate cu evoluţia conceptului de „naturaleţe". La începutul secolului al XVIII-lea, compozitorii germani s-au apropiat foarte puţin de pastorală, utilizând arii cu structuri simple, „populare", adesea cu texte vernaculare, găsite probabil în *pastorellas* şi alte genuri din afara operei. Un exemplu de acest fel este „Mein kätchen ist ein mädchen" din *Croesus* de Keiser (1711). Astfel de tuşe pastorale mai apar, de exemplu într-o arie cehă a lui Bumbalka , „Ja jsem plna veselosti", din intermezzo-ul vernacular la opera *L'origine di Jaromeriz in Moravia* de Frantisek Antonin Mika (1730). Acestea sunt foarte importante pentru crearea ulterioară a unor stiluri naţionale în opera germană şi central-europeană.

Atât în Germania, cât şi în alte părţi, acest stil pastoral simplu a contribuit la dezvoltarea operei-baladă şi a parodiei pastorale (mai ales în piesele comerciale), astfel încât în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea întâlnim o mare varietate a acestora, ceea ce presupunea o înţelegere complexă a tradiţiei pastoralei. Printre cele mai inventive parodii ale începutului de secol al XVIII-lea sunt cele ale „Clubului Scriblerus" în Anglia, al căror scop era să ridiculizeze „orice prost gust în educaţie". Versiunile absurde ale pastoralelor lui John Gay includ extraordinarul succes *Beggar's Opera* (1728), scrisă de muzicianul german John Christopher Pepusch (1667 - 1752), compozitor ce şi-a petrecut o mare parte din viaţă în Anglia. Un alt produs diferit este *serenata* pastorală *Acis şi Galatea*, aranjată de Händel (1718); aici lipseşte elementul parodic, iar lucrarea este probabil un manifest al pastoralei neo-clasice contemporane engleze.

În Scoţia, *The Gentle Shepherd* de Allan Ramsay (publicată pentru prima oară în 1725 şi des retipărită mai apoi) a fost transformată de mai multe ori într-o opera-baladă, pe modelul *The Beggar's Opera*, mai întâi în Edinburgh (1729) şi mai târziu la Londra. O variantă cu muzica de Thomas Linley a fost creată în 1781. Dintre parodiile sfârşitului de secol al XVIII-lea, dar de această dată din pastorala tradiţională de dragoste platonică italiană, libretul lui Lorenzo da Ponte pentru opera mozartiana *Cosi fan tutte* (1790) merită menţionat în mod deosebit, deşi în aranjamentul lui Mozart abia dacă se distinge un stil muzical pastoral.

Echivalentul francez al melodiilor simple din operele-baladă engleze şi germane a fost vodevilul (cu melodii populare pe care se adăugau texte noi), de unde şi aşa-numitele comedii-vodevil apărute în prima jumatate a secolului al XVIII-lea. Acestea au pus bazele unei tradiţii ale pastoralei „uşoare", dintre care un exemplu este *Le devin du village* de J-J Rousseau (1752). Creaţia conţine *operas comiques* în decoruri rurale, adesea cu o muzică simplificată în mod intenţionat, ale căror intrigi reflectă o lume mitică, idealizată a ţăranilor, aşa cum şi-o reprezenta Rousseau. Lucrări similare au fost create şi în Anglia, de exemplu *pasticcio*-ul *Love in a village* (1762). *Singspiele* compuse de J.A.Hiller la Leipzig în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (de exemplu *Die jagd*, 1770) au fost de asemenea adaptări ale libretelor franceze de acest tip. Toate lucrările prezintă un stil muzical simplificat ce a fost privit ca stil pastoral „natural" în epocă.

În secolul al XIX-lea, abordări eclectice ale unor compozitori ca Meyerbeer au asigurat supravieţuirea „oazelor pastorale" printre alte mijloace de redare a culorii locale atât în opera franceză, cât şi în cea din alte ţări. Printre cele mai originale dintre lucrări putem aminti „Alte Weise" din actul al treilea al operei wagneriene *Tristan şi Isolda* (1865). Pe de altă parte, atât în repertoriul francez, cât şi italian, trăsăturile pastorale nu sunt atât de evidente, chiar dacă în alte epoci subiectul ar fi cerut în mod expres utilizarea acestora.

În secolul al XVIII-lea, opera în stil pastoral „popular" a devenit bază pentru dezvoltarea repertoriului operelor naţionale. De vreme ce conceptul de „natură", obişnuit în această perioadă, se referea la peisaj, în special un peisaj cu specific naţional, expresiile pastorale de tip *Singspiel* au căpătat noi conţinuturi ideologice şi psihologice. Începând cu secolul al XIX-lea, acestea au fost capabile să simbolizeze aspiraţiile naţionale atât în opera romantică germana (precum *Freischütz* de Weber (1821), cât şi (prin descoperirea unor exprimări echivalente) în lucrările şcolii naţionale cehe, în care cel mai de seamă exemplu este Smetana cu a sa *Mireasă vândută* (1866).

Parodia pastorală, în mod obişnuit comică, a continuat să existe în principal în operetele franţuzesti. În mod neaşteptat, s-a întors către pastoralele renascentiste şi baroce în ceea ce priveşte subiectul sau stilul (de exemplu *Orfeu în infern* de Offenbach, 1858). În plus, o nouă formă de idilă, pastorala copilăriei, poate fi identificată în cursul secolului al XIX-lea în *Marchenoper* („opere cu zâne"), precum *Hänsel şi Gretel* de Humperdinck (1893).

Noua expresie pastorală mediteraneană care se dezvoltase la sfârşitul secolului al XIX-lea în muzica orchestrală şi de balet, ca în *Preludiu la după-amiaza unui faun* de Debussy (1892-1894) şi *Daphnis şi Chloe* de Ravel

(1912), a primit în schimb echivalente puternice în secolul al XX-lea, ca în *Le sacre du printemps* (1913) şi *Nunta* (1923) de Stravinski sau, mai târziu, în primitivismul crud al lui Carl Orff (*Der Mond*, 1939, şi *Die Kluge*, 1943). Alte stiluri pastorale, în mod deliberat „simple", s-au dezvoltat din diverse stiluri de muzică populară comercială, adesea din jazz fie direct, fie prin musicalurile hollywoodiene sau de pe Broadway, cum ar fi, de exemplu baletul *La creation du monde* de Darius Milhaud (1923), *Jonny spielt auf* de Krenek (1927) sau *Porgy şi Bess* de Gershwin (1935), printre multe altele. Acestea reprezintă evident o parte puternică, în contrast cu pastorala „uşoară" sau „slabă", atât prin continuarea tradiţiei cântecului popular, exemplificat prin *Hugh the drover* de Vaughan Williams (1924), cât şi prin tradiţia comediei muzicale în sine (de exemplu *Oklahoma* şi *Hammerstein*, de Rodgers, în 1943). O altă sursă de muzică „simplă " a fost găsită în stilurile epocilor trecute, precum în unele creaţii ale lui Stravinski.

În unele lucrări, compozitorii nu au cultivat nimic mai mult decât expresii „simple", dar au respins de asemenea noţiunile de realism în operă, valabile în secolul al XIX-lea, reuşind în acelaşi timp să se întoarcă la o formă mai profundă şi morală a pastoralei. Cu Brecht şi Weil apar procedeele utilizării unor fraze de cabaret „puternice" până la nepotrivire cu convenţiile operei, în *Dreigroschenoper* (1928) şi *Aufstieg und Fall der Stadt* de Mahagonny (1930).

Pastorale instrumentale şi de Crăciun în Italia

Se presupune în general că în Italia compozitorii au creat un vocabular de motive instrumentale asociate cu muzica pentru sărbătoarea Crăciunului, care în cele din urmă a devenit proprietate comună a întregii muzici europene. Şi noi am adoptat această presupunere, deşi istoria muzicii pastorale este încă incomplet înţeleasă. Cântecele sacre explicit pastorale sunt atestate în Germania înaintea Italiei şi nu se ştie dacă *villancico* spaniole şi latino-americane, o altă tradiţie pastorală explicită, au vreo legatură cu muzica pastorală din Europa.

Referiri la muzica pastorală de Crăciun au fost făcute de Castaldo (Vita del B. Gaetano Tiene). El este unul dintre cei mulţi care au sugerat că obiceiul a fost instituit de Sfântul Gaetano din Tiena după viziunea pe care a avut-o în dimineaţa de Crăciun în 1517.

Cea mai veche colecţie de pastorale de Crăciun care a supravieţuit în Italia este *Pastorali concenti al presepe* de Francesco Fiamengo (1637), scrisă pentru sărbătoarea domestică a Naşterii Domnului, pentru un nobil din Messina. Această colecţie conţine prototipul multor pastorale italiene

ulterioare atât vocale, cât şi instrumentale, inclusiv o *Sonata pastorale* „a due violini, viola e trombone o leuto", şi conţine, pe alocuri, multe motive pastorale popularizate mai târziu de Corelli. Aceste motive includ melodii cu un ritm uşor şi plăcut în timpi tripli (în acest caz 3/2, apoi de obicei 6/8 sau 12/8), în principal în mişcare conjunctă, cu utilizarea marcată a terţelor paralele, a sunetelor de tip armonică şi a frazelor simetrice. Aceste trăsături sunt prezente în mod evident în muzica păstorilor italieni (*pifferari*), care au fost auziţi cântând la *piffero* (un fel de oboi) şi *zampogna* (cimpoi) în dimineaţa de Crăciun, în oraşe încă din secolul al XIX-lea. Aceasta conduce la concluzia că tipul de muzică ar fi putut fi cultivat în secolul al XVII-lea şi a fost imitat în aceste pastorale ca şi în cele ulterioare.

Mijloace de expresie de acelaşi fel au apărut în arta muzicală încă din 1581, într-un madrigal de Marenzio, şi ele mai apar şi în *Capriccio fatto sopra la pastorale* de Frescobaldi, publicat în *Toccate d'intavolatura di cimbalo* în acelaşi an cu colecţia lui Fiamengo. Pastorale pentru orgă similare acestora au mai fost scrise atât în Italia, cât şi în restul Europei încă din secolul al XVII-lea de către mulţi compozitori, precum Bernardo Pasquini, Zipoli şi posibil chiar Bach (BWV 590 - totuşi autenticitatea acestei piese este pusă sub semnul întrebării). Piese pentru harpsicord au fost şi ele ocazional pastorale, mai ales în afara Italiei.

Piesele vocale compuse de Fiamengo includ un cântec de leagăn pentru Pruncul Isus, al cărui text, ca şi în alte pastorale de secol al XVII-lea din toată Europa, era destinat să producă un sentiment de înălţare şi devoţiune. Această piesă pare să fie cel mai vechi exemplu de *ninna*, o categorie de pastorală vocală italiană de Crăciun sub forma cântecului de leagăn. Francesco Durante, Paisiello şi Cimarosa au scris numeroase *ninne*, iar tradiţia a rezistat cel puţin până în secolul al XIX-lea.

Pastoralele lui Fiamengo şi ale altor compozitori italieni din secolul al XVII-lea au produs efect şi în afara Italiei. Alte elemente pastorale, precum dialoguri între personaje alegorice, apar de asemenea în pastoralele italiene din secolul al XVII-lea şi există chiar şi motete italiene de Crăciun din secolul al XVII-lea ce se individualizează prin secţiuni cu sunete joase de tip armonică. Leichtentritt, în *Gesichte der motet* (Leipzig, 1908), descrie un astfel de motet de Carissimi, datând din 1675.

În prima parte a secolului al XVIII-lea, convenţiile muzicii pastorale erau aplicate şi oratoriilor, dar şi *concertelor grossi*. La Vatican, în primele două decade ale secolului, cantatele vernaculare erau prezentate la banchetele de Crăciun[161]. Pasajul relevant este reprodus în Antonio Caldara : *Sein leben und seine venezianisch-romischen Oratorien de U. Kirkendale* (Graz,

[161] A.Adami , Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella pontificia, 171.

1966, p.71). Cantate cu personaje alegorice şi trăsături pastorale au fost scrise în acest scop de Alessandro şi Domenico Scarlatti şi de Caldara. Domenico Scarlatti a compus astfel de cantate şi la Lisabona în anii 1720 pentru onomastica regelui. Motivele pastorale au mai fost utilizate şi în muzica liturgică: Durante a scris o *Gloria in pastorale*, ca şi alte muzici pastorale. Slujbele pastorale au cunoscut astfel un mare succes, în special în Germania.

Cantatele de Crăciun conţineau pastorale vocale şi instrumentale (de exemplu la sfârşitul introducerii simfoniilor instrumentale) în care vocabularul instrumental al secolelor anterioare a atins expresia clasică. Aceste piese idilice sunt în multe detalii aproape de nediferenţiat de tipul de Siciliană. Tempoul este adesea *larghetto* (deşi opiniile asupra tempoului corect al pastoralelor italiene - fie rapide, fie lente - nu au fost unanime nici în secolul al XVIII-lea). Măsura este de obicei 12/8 sau 6/8, melodiile sunt armonizate predominant în terţe sau în sexte, sunt frecvente sunetele joase sau cel puţin pe o pedală de tonică sau dominantă. Foarte des este făcută o distincţie între grupurile de cântăreţi *concertino* sau *ripieno*. Aceste trăsături sunt bine cunoscute totuşi, din concerti grossi pastorale publicate de compozitorii italieni din această perioadă, mai ales din concertul de Crăciun al lui Corelli, publicat postum în 1714, ca op.6 nr.8. În această lucrare, *pastorala „ad libitum"* (denumire ce admitea diverse variaţii interpretative) este plasată la sfârşitul unui mare concerto grosso.

Numeroase concerte şi, mai târziu, simfonii conţinând motive pastorale în acest stil, probabil imitaţii ale lui Corelli (deşi cronologia lor nu este clară), au fost scrise de unii contemporani şi succesori italieni, începând cu Torelli (publicat în 1709), Manfredini, Locatelli, Schiasi, Ferrandini, Giuseppe Valentini şi Geminiani, şi au influenţat mult şi celelalte creaţii europene ulterioare.

Pastorale instrumentale şi de Crăciun în afara Italiei în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea

În secolul al XVII-lea, ţările germane şi slave aveau o tradiţie distinctă a pieselor de Crăciun, din care putem cita cântece cunoscute într-un stil intenţionat simplificat, uneori chiar „popular". O *Misa* de Tomasz Szadek din 1578 citează cunoscutul cântec *Dies est laetitiae*. O altă Misa, *Exultandi tempus est*, de Franz Sales este scrisă într-un stil omofonic simplu, cu utilizarea pe scară largă a timpilor tripli, şi a fost descrisă ca prototipul

german pentru Misa pastorală[162]. Astfel de piese instrumentale ce utilizează cântece de Crăciun includ *Concerto secundo* de Adam Jarzebski, refăcut în 1627, dar şi diverse lucrări de Pavel Vejvanovsky datând din perioada 1660 şi 1670. În Polonia, cântece de Crăciun foarte cunoscute erau denumite *pastorale* şi publicate în colecţii.

În *Pastorale nel nascimento di Cristo sopra il Joseph lieber Joseph mein* (1628), Daniel Bollius de Mainz ar fi încercat să împace tradiţiile italiană şi germană: este astfel citată o versiune ornamentată a *Joseph lieber* (*Resonet in laudibus*) şi în ea apar motive italiene. *Joseph lieber* a fost asociat cu obiceiul german şi slav al „leagănului lui Isus". În „Historia der Geburth Gottes" (1664), Schütz face o fugară referire la obiceiul de a adopta motivul „leagănului", asemănător celor folosite de Merula şi Monteverdi în cântecul de leagăn *Oblivion soave al Arnaltei* în actul al doilea din *L'incoronazione di Poppea* (1642).

O influenţă mai durabilă a fost exercitată în Germania şi Boemia de cărţile catolice de imnuri. În secolul al XVII-lea, iezuiţii s-au folosit de cărţile de imnuri ca de o armă a Contrareformei, iar noile texte din aceste colecţii, multe scrise pe melodiile vechi, conţineau texte pastorale cu intenţia de a evoca emoţii religioase intense. Multe cântece cehe din cărţile anterioare de imnuri fuseseră cântate ca răspuns la predica preoţilor în timpul slujbelor; acest stil semi-german, împreună cu convenţiile pastorale de cântece idilice pentru Crăciun au contribuit la formarea unui nou stil bucolic.

În Franţa, Charpentier a introdus popularele *noëls*, melodii cu puternice conotaţii pastorale, în aranjamentul pentru Misa de Crăciun. Alţi compozitori francezi au adaptat *noëls* fie pentru orgă (Le Begue, Daquin, Michel Corette ş.a.) sau pentru orchestră, ca „simfonii" sau „suite de noëls" (de exemplu Lalande). Din a doua jumătate a secolului al XVII-lea apare gustul pentru pseudo-pastoral, astfel că diverse tipuri de cimpoi, mai ales *musette*, se folosesc în mod obişnuit în muzica instrumentală şi pastorală. Cimpoiul „musette" chiar a dat numele multor suite instrumentale din secolul al XVIII-lea.

Tradiţia pastoralelor instrumentale se face simţită şi la Viena către sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea, când autori vienezi sau din împrejurimi scriu pastorale instrumentale, urmând modelul italian al lui Corelli şi al contemporanilor săi (de exemplu *Sonate pastorali* de Fux, Schmelzer ş.a.). În afară de convenţiile italiene, a fost folosit şi stilul muzicii populare austriece, mai degrabă pentru efectul comic, decât cel idilic (de exemplu în *Bauernkirchfart* de Heinrich Biber; piese mai târzii de

---

[162] P.Wagner , *Gesichte der messe* , Leipzig, 1913.

acest fel includ *Bauernhochzeit* de Leopold Mozart ş.a.). Se imitau sunete de animale sau păsări - Sandberger arată ca aceasta era o tradiţie veche în muzica germană. Un exemplu din această perioadă este *Capriccio über das Hanner und Hannergeschrei* .

La sfârşitul secolului al XVII-lea, în Polonia, Moravia sau Austria, în muzica bisericească de cor, surprindem piese precum *pastorella,* mese pastorale şi aranjamente ale altor texte liturgice în stil pastoral (de exemplu *Pange lingua* şi *Alma Redemptoris Mater*). Aceste categorii s-au bucurat de un mare succes în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Tittel (1935) a enumerat multe caracteristici ale mesei pastorale, care, pe lângî trăsături italiene includ şi motive de fanfară (reminiscente de *tuba pastoralis*). Uneori găsim un cor solo independent, precum şi efectul de ecou (vezi *Misa pastorală* a abatelui Vogler - 1775). Deşi Tittel a denumit această tradiţie a pastoralei ca "vieneză", ea s-a răspândit în toată Europa. Mesele pastorale, ca şi alte muzici pastorale au rămas tradiţionale în multe zone din Austria chiar şi după creşterea în importanţă a cecilianismului .

La începutul secolului al XVIII-lea s-a dezvoltat un stil pastoral instrumental atât în pastoralele seculare, cât şi în cele religioase, cu precădere în zonele germane. Instrumentele de suflat simbolizau cântul la flaut sau la fluierele de trestie ale ciobanilor din vechime. De aceea au fost utilizate instrumente precum *chalumeau, oboi d'amore* sau *oboi da caccia* (de exemplu sinfonia din partea a doua a *Oratoriului de Crăciun* de Bach, ale cărui convenţii pastorale seamănă, de altfel, cu cele ale lui Corelli). În cele din urmă utilizarea flautului şi a oboiului, adesea în pereche, a devenit obişnuită, dar „pifa" sau „simfonia pastorală " din *Messiah* de Händel este încă un simplu aranjament de coarde. Convenţiile pastoralei italiene din secolul al XVIII-lea vor fi adoptate în lucrările lui Bach, Händel şi ale contemporanilor lor, oriunde textul face referire la păstori, atât în muzica seculara, cât şi în cea sacră - de exemplu în *Acis şi Galatea* de Händel, în lucrări de Crăciun şi în lucrări sacre unde se face referire la Isus ca fiind Bunul Păstor (Cantata *Du Hirte Israel* de Bach, BWV 104).

Tradiţia pastoralei a pătruns foarte timpuriu în simfonii şi concerte solo în Austria, Germania şi Boemia şi uneori în lucrări scrise cu ocazia sărbătorii Naşterii Domnului. Aceste lucrări ale unor compozitori ca Leopold Hofmann, Linek şi G.J.Werner erau *pastorellas* instrumentale. Ele conţin pedale şi fanfare de tip *alphorn,* aşa cum se întâmplă şi cu simfoniile pastorale şi concertele compozitorilor de la Mannheim (Cannabich, Toeschi s.a.). Alte astfel de lucrări sunt în mod mult mai evident influenţate de muzica lui Corelli.

Unele lucrări din această perioadă includ motive naturale pitoreşti, precum cele din *Anotimpurile* de Vivaldi. Altele conţin reprezentări ale

furtunii şi mulţumiri aduse Naturii (Steibelt, J.H.Knecht - *Le portrait musical de la nature*, cca.1785; improvizaţii pentru orgă au fost interpretate de abatele Vogler şi Knecht). O mare varietate de astfel de motive picturale apar în *Creaţiunea* lui Haydn (1796-1798) şi *Anotimpurile* (1798-1801).

În secolul al XIX-lea, Beethoven a adoptat multe din convenţiile pastoralei secolului al XVIII-lea în *Simfonia pastorală* op.68 (1808), dar a descris această lucrare ca fiind „mai mult exprimarea unui sentiment decât o pictura realistă", relevând preocuparea pentru efectele psihologice, subiective ale scenei pastorale care era mai profundă decât în cazul predecesorilor săi. Calităţile pastorale ale lucrării se datorează în parte evitării dinamismului asociat cu construcţia tonală a formelor beethoveniene şi în parte accentului neobişnuit al subdominantei în cadrul formei şi adoptării unui ritm armonic general lent.

Motivele idilice şi pitoreşti ale Naturii deja incluse în muzica secolului al XVIII-lea şi fără legătură cu tradiţia pastorală de Crăciun, precum motive ce sugerează curgerea apei sau scene de vânătoare în pădure, străbat mare parte a muzicii unor compozitori ca Schubert şi Weber (de exemplu în acompaniamentul pentru pian din *Die Forelle* de Schubert sau la muzica uverturii operei *Freischütz* de Weber). Acestea indică o idealizare a Naturii, dar pot avea şi o faţetă ironică, aşa cum se întamplă în *Schäfers Klagelied* de Schubert).

Unii compozitori din secolul al XIX-lea au manifestat o preferinţă crescândă pentru utilizarea ca model a aspectelor iraţionale ale Naturii sau au încercat să recreeze muzica pastorală din vechime când, credeau unii, aceasta avea mai multă putere, pierdută ulterior sub constrângerile civilizaţiei. Fără îndoială că în această lumină trebuie să privim convenţia pastorală, probabil inventată de Berlioz, a melodiilor ce conţin arabescuri expresive neregulate la un instrument solist, cu tot acompaniamentul complet anulat. Există un exemplu în *Ranz des vaches* sau melodie pastorală alphorn pentru oboi şi corn englez în Scena câmpenească din *Simfonia fantastică* (1830). Pasaje expresive fără acompaniament, cu ritm liber, contrastează cu contextele apărute anterior (de exemplu prima mişcare din *Sonata pentru pian op.31, nr.2* de Beethoven), dar Berlioz îi conferă o nouă semnificaţie: el intenţionează ca acest exemplu să evoce o atmosferă de pasiune nesatisfăcută într-un decor nordic, pastoral, romantic (efectul i-ar fi fost sugerat lui Berlioz de un pasaj din *René* de Chateaubriand în 1805).

Recreări simbolice similare ale melodiilor pastorale arhaice apar şi în lucrările multor compozitori care au urmat. Exemple pot fi văzute în cântecul marinarilor din actul I şi în cântecul la cimpoi al păstorilor din actul al treilea din *Tristan şi Isolda* de Wagner (1857-1859); în pasajele pentru trompetă şi voce fără cuvinte din *Simfonia pastorală* de Vaughan Williams

(1922). Debussy a folosit din plin melodii similare (în *L'après-midi d'un Faune* (1891-1894) pentru a sugera muzica pastorală a Antichității grecești, cu alte cuvinte pentru a crea o atmosferă mediteraneană pastorală păgână specifică. Lucrările unui număr de compozitori de la începutul secolului al XX-lea, în special în Franța, reflectă un mare interes pentru imaginea pastorală greacă, uneori sub influența lui Debussy. Acestea includ *Le poème de la forêt* de Roussel (1906), dar și alte lucrări, cum ar fi *Daphnis și Chloé* de Ravel (1906-1911), *Tanzende faune* de Carl Orff (1914) *și La plainte au loin de faune* de Dukas (1920).

În cursul secolului al XIX-lea și, mai mult, în secolul al XX-lea, compozitorii au continuat să cultive vechile pastorale italiene moștenite în ultimă instanță de la Corelli (de exemplu „How lovely are the messengers" din *St. Paul* de Mendelssohn-Bartholdy, 1836, ale cărui convenții au fost considerate foarte potrivite pentru prezentare în cursul serviciilor bisericești. Uneori acestui tip de pastoral i s-au adăugat și trăsături ne-italiene, ca în *Pastorală pentru pian* de Dohnanyi, subintitulată „Cântec maghiar de Crăciun" (1922). Berlioz a ales acest tip de pastorală pentru „Plecarea păstorilor" în *Copilaria lui Isus* (cca.1850-1854), în dorința de a crea un efect „arhaic". O intenție similară neo-clasică transpare din convențiile pastorale italiene în al doilea *Interludiu* din *Ludus tonalis* pentru pian de Hindemith (1943).

În muzica românească, pastoralul este extrem de frecvent utilizat. Încă dinaintea lui Enescu, compozitorii români, puternic influențați de folclorul autohton, au utilizat citate sau prelucrări din acesta. Creația enesciană este străbătută de ethosul muzicii populare românești încă de la primul opus, *Poema Română*, lucrare care poate fi încadrată fără probleme în această categorie estetică, a bucolicului, la fel ca marea majoritate a operelor sale care, chiar dacă nu se includ integral în categoria pastoralului, au un mare număr de „oaze pastorale". Alți compozitori români care au lucrări numeroase ce pot fi caracterizate ca „pastorale" sunt, printre alții: Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Alexandru Paşcanu, Marțian Negrea, Sigismund Toduță și mulți, mulți alții.

Concluzionând, pastoralul se caracterizează prin reprezentarea idealizată, impregnată de sentimentalism a limbajului artistic, care exultă astfel calitatea purității morale. Se identifică, în principal, prin apelul la muzicile folclorice sub forma citatului sau a prelucrării.

III. INTERDISCIPLINARITATE

VALENTINA SANDU-DEDIU

UNELE CONSIDERAȚII ASUPRA INTERPRETĂRII

Muzica este un limbaj. Cel puțin aceasta este presupunerea implicită, dacă nu aserțiunea explicită a multora din cei care vorbesc și scriu despre ea. Muzica face declarații, comunică, transmite mesaje, exprimă emoții. Are propria-i sintaxă, propria-i retorică, și chiar propria-i semantică. Pentru că ni se spune că muzica are semnificație, deși nici măcar două autorități în domeniu nu par să cadă de acord despre ce este semnificația. În consecință, există o mare discuție privitor numai la ce spune muzica și în ce fel, într-adevăr, ea poate spune orice. Dar în toată această dispută, o întrebare este rareori, chiar deloc pusă: dacă muzica este un limbaj, atunci cine vorbește?

Edward Cone

I. Între stilistică și estetică: interpretarea muzicală

Granițele între stilistică și estetică sunt încă imprecise în spațiul muzicologic. Vorbim adesea de stilul clasic și estetica clasicismului, de stilul comic și categoria estetică a comicului, de stilul dodecafonic și estetica expresionistă. Chiar și din această enumerare în perechi, nuanțele încep să se distingă. Pentru a le delimita (didactic) ar trebui să avem la îndemână îndreptare practice care să răspundă la întrebările: Cu ce se ocupă stilistica? Cu ce se ocupă estetica?

Este incontestabilă legătura între cele două discipline, care interferează în multe locuri. Uneltele lor, modul de abordare sunt însă diferite. Volumul de față configurează tocmai multiplicitatea conceptelor estetice și răspunde astfel indirect, nuanțat, întrebărilor de mai sus. Din triunghiul estetic **creație-interpretare-receptare**, am ales aici pentru detaliere componenta **interpretării**. Tipul de abordare va păstra însă preponderent perspectiva stilistică, definită succint după cum urmează:

1. Mediul spiritual al conceptului general de stil se exprimă prin legile gândirii filosofice, care înglobează modalități logice, etice, estetice. Psihologia este semnificativă în acest context ca disciplină de analiză a vieții sufletești, creativitatea putând fi detectată și în funcție de tipologia caracterelor, a personalităților. Un concept stilistic poate fi definit și ca un complex psihic caracteristic (de exemplu clasicul versus romantic, respectiv echilibrat-dezechilibrat).
2. Stilul caută pe de o parte tipicul, semnele distinctive ale unei epoci artistice, semne comune mai multor personalități. Pe de altă parte, cazul

particular atipic devine esențial în definirea unui compozitor, al unei opere muzicale sau al unui interpret. Structura unui concept stilistic va putea fi descrisă prin descriere, comparare, în fine, deducere din semne distinctive.

3. Ca expresie a formelor de viață umană, stilul trebuie nu doar abordat din punct de vedere filosofic-psihologic, ci relaționat apoi cu personalitatea ca o constantă subiectivă, pusă față în față cu datul obiectiv. Se vorbește în mod curent de stilul de viață, stilul de muncă, stilul timpului liber, stilul sportiv, stilul mediului, al locuinței etc., toate putând fi descrise în funcție de structura personalității umane, de factori psihici, tehnici, sociali. Nu este posibilă nici viziunea autentică asupra unui stil artistic fără permanenta raportare la principii ale filosofiei, religiei, limbii, dreptului, istoriei și mentalităților.

4. În domeniul artistic, preocuparea pentru a ordona opera de artă într-o anumită epocă sau formă de expresie generează concepte stilistice. Analiza stilistică poate parcurge niveluri diferite, de la epocă la artist, perioadă din creația unui artist, până la o lucrare anume și interpretarea acesteia.

Să acceptăm câteva definiții generale ale stilului muzical precum: ceea ce leagă ideile artistic-muzicale într-o unitate; sau formă abstractă care există în afara operei muzicale și care trebuie delimitată, caracterizată prin detalii specifice (pentru definirea sa luându-se în considerare procedee acustice, istorice, dezvoltate organic sau întâmplător-experimentale); sau manieră a discursului, mod de exprimare, trăsăturile caracteristice unui compozitor, unui interpret, unei perioade, arii geografice, societăți, funcții sociale; sau mulțimea semnelor distinctive (descrise, comparate, judecate) pentru o epocă muzicală, un compozitor, o piesă, un interpret. Se observă că gândirea stilistică își delimitează o anumită perspectivă, un anume segment al faptului artistic, disecându-l de la general la particular.

Un stil reprezintă de fapt o sinteză de stiluri, de pildă stilul operei lui Mozart subînțelege stilul de scriitură, stilul melodic, armonic, fuziunea tradițiilor stilistice etc. Un stil poate reprezenta totodată și o serie de posibilități definite de un grup de exemple particulare ("stil omofon", "stil cromatic"). Un singur sunet poate avea implicații stilistice în funcție de instrumentație sau durată. Stilul există într-un acord, într-o frază, secțiune, mișcare, lucrare, grup de lucrări, gen, creația unui compozitor în întregime, perioadele sale, în interpretarea partiturii, într-o cultură muzicală.

II. De la Joachim Kaiser şi Edward T.Cone la Alfred Hoffman:

Ce mai înseamnă astăzi stilul interpretării? În contextul academic sau în critica vieţii muzicale de concert, se aude adeseori despre x sau y că nu cunoaşte stilul, nu cântă corect stilistic o fugă de Bach sau o sonată de Beethoven. Dar cine precizează cu exactitate la ce se referă "corectitudinea" stilistică? Există vreun îndrumar, vreun tratat detaliat sau doar reguli nescrise, care pornesc de la interpreţi celebri luaţi drept normă în imprimarea unei muzici date? Chiar dacă ar fi aşa, tot nu ar reuşi nimeni să explice clar în ce constă corectitudinea stilistică în interpretarea unei anume muzici. Poate doar să aducă argumente cum „nu se face": acel Bach a fost prea romantic, acel Beethoven prea mozartian...

Tocmai această dificultate de definire justifică lipsa unui comentariu consecvent asupra teoriei interpretării în muzicologia modernă. Există, este adevărat, volumul remarcabil al lui Joachim Kaiser, care parcurge toate Sonatele beethoveniene pentru pian în viziunea interpretativă a pianiştilor secolului 20. Dar câţi critici muzicali cunosc, iau model şi comentează această carte antologică?

> „Ce este semnificativ pentru metodologia acestei cărţi: cele 32 de Sonate ale lui Beethoven sunt caracterizate în câteva rânduri introductive, schiţând, portretizând fizionomia corespunzătoare. Apoi se amestecă analiza interpretării cu descrierea mai detaliată a sonatei. Astfel aş dori să evidenţiez, să compar şi să critic modul în care marii pianişti de pe discuri, din înregistrări radiofonice şi din sălile de concert tălmăcesc părţi separate şi sonate. În acest mod, sper eu, devin perceptibile nu doar Sonatele de Beethoven, în plinătatea lor la fel de copleşitoare, de emoţionantă, de descurajatoare şi totodată dătătoare de nestinsă speranţă, dar şi drumurile şi ocolurile pe care le fac pianiştii secolului 20, atunci când se apropie de Beethoven." [163]

---

[163] „Für die Methode dieses Buches bedeutet das: die 32 Sonaten Beethovens sollen jeweils in wenigen, vorangestellten, die Physiognomie umreissenden porträtierenden Zeilen charakterisiert werden. Danach mischt sich die Interpretations-Analyse mit ausführlicherer Sonaten-Beschreibung. So möchte ich sichtbar machen, vergleichen und kritisieren, wie grosse Pianisten auf Schallplatten, in Rundfunkaufnahmen und in Konzertsälen die einzelnen Sätze und Sonaten enträtselten. Dabei werden, so hoffe ich, nicht nur die Beethoven-Sonaten erkennbar werden in ihrer nach wie vor überwältigenden, rührenden, zugleich entmutigenden und unaustilgbar Hoffnung spendenden Fülle, sondern auch die Wege und Umwege, die Pianisten des 20.Jahrhunderts gehen, wenn sie sich Beethoven nähern." Joachim Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1975, p.22.

O idee importantă în viziunea unor pianişti asupra Sonatelor beethoveniene este, desigur, aceea a integralei interpretative. Într-un fel gândeşti o Sonată „izolată" de vecinele ei, în alt fel în relaţie cu întregul ciclu. Organismul sonatei, interferenţele tematice, raporturile între mişcările componente, caracterul şi fizionomia expresivă ar trebui să constituie câteva din preocupările unui pianist care are în minte (*in absentia*), atunci când cântă o sonată de Beethoven, pe toate celelalte 31. Dar nu sunt numeroşi pianiştii mari care s-au încumetat la integrala beethoveniană. Descrierile comparate ale lui Kaiser, bazate pe experienţa de ascultător din sala de concert, pe analiza atentă a înregistrărilor, conţin o sevă a exprimărilor bine ţintite, plastice, mai ales atunci când descriu ce lipseşte dintr-o interpretare sau alta:

> „La Artur Schnabel nu e, uneori, suficientă forţă arhitectonică şi pianistică, unui Wilhelm Kempff îi lipseşte câteodată tăria şi consecvenţa, Backhaus tratează prea liniştit bogăţia şi vitalitatea timpuriului Beethoven. Marelui interpret beethovenian britanic, Solomon, îi iese un Beethoven din perioada mediană prea sărăcăcios, prea golemic. Înregistrările celor 32 de Sonate, prea devreme realizate de Alfred Brendel, rămân uneori doar strălucitoare şi deloc ameninţătoare (în contrast cu unele din interpretările sale mai târzii). Friedrich Gulda trece adesea motoric peste temele secundare şi declamă prea puţin în părţile lente. Barenboim le moleşeşte pe unele din ele. La Claudio Arrau lipseşte uneori marea libertate plină de fantezie.
>
> Doar puţini pianişti îndrăznesc să cânte toate sonatele. Bătrânul Rubinstein a vorbit minunat despre „pauzele triste" în partea lentă din *Hammerklavier*, dar nu le-a şi interpretat; Serkin preferă creaţia târzie, Glenn Gould face opriri geniale, manieriste, în răspăr, Sviatoslav Richter e înclinat spre isterie dezlănţuită, la Emil Gilels lipseşte din când în când tensiunea interioară rezervată, iar Arturo Benedetti-Michelangeli încearcă să-l transforme pe Beethoven într-un Scarlatti supradimensionat, apolinic." [164]

---

[164] „Artur Schnabel mangelte es manchmal an architektonischer und pianistischer Kraft, einem Wilhelm Kempff fehlte es manchmal an Härte und Konsequenz, Backhaus stand der Fülle und Vitalität des frühen Beethoven allzu ruhig gegenüber. Dem grossen britischen Beethoven-Spieler Solomon gerät der mittlere Beethoven zu karg, zu golemhaft. Alfred Brendels allzu früh eingespielte Aufnahmen der 32 Sonaten blieben machmal zu brillant und unbedroht (im Gegensatz zu einigen seiner späteren Interpretationen). Friedrich Gulda überspielt oft die Seitengedanken motorisch und deklamiert in den langsamen Sätzen zu wenig. Barenboim verweichlicht manches. Bei Claudio Arrau fehlt manchmal die grosse phantasievolle Freiheit.
Nur wenige Pianisten wagen es, alle Sonaten zu spielen. Der alte Rubinstein hat zwar wunderschön über die 'traurigen Pausen' im langsamen Satz der Hammerklaviersonate gesprochen, aber gespielt hat er sie nicht; Serkin bevorzugt das Spätwerk, Glenn Gould rast

Citind aceste descrieri plastice, bine ţintite, te întrebi totuşi care interpret e totuşi fără cusur în viziunea lui Kaiser asupra Sonatelor beethoveniene. Probabil niciunul, aşa cum lui Stravinski nu-i convenea pe deplin nicio variantă la *Sacre du printemps* - fie ea semnată de Herbert von Karajan, de Pierre Boulez sau de Robert Craft -, aşa cum reiese din analiza sa acribică, pe coloane paralele, a celor trei dirijori.[165] Dar acestea sunt exemple care subliniază componenta subiectivă a judecăţii interpretării muzicale, justificate de criterii mai mult sau mai puţin obiective.

Există apoi volumul lui Edward Cone, *The Composer's Voice*[166], care porneşte de la ideea că, muzica fiind un limbaj, trebuie găsit răspunsul la întrebarea: cine vorbeşte? Autorul configurează o teorie dramaturgică a expresiei muzicale; vocea pe care o auzim nu este cea a compozitorului însuşi, ci a unui personaj, o proiecţie muzicală a conştiinţei sale care comunică evenimentele componistice. Pentru a argumenta, Cone parcurge exemple din diferite stiluri, de la lied şi operă spre muzică programatică şi chiar absolută, discutând implicaţiile teoriei sale asupra interpretării muzicale. Fiecare cântăreţ sau instrumentist devine un fel de actor, asumându-şi un rol care funcţionează şi autonom, dar şi ca o componentă a ansamblului de personaje muzicale.

Cone se adresează şi ascultătorului, recomandând participarea imaginativă în rolurile unei piese muzicale, spre identificarea cu personajele. Semnificativ devine acest demers mai ales pentru ascultătorul avizat, cel care îl poate aplica în analiză, critică sau istorie muzicală. Cartea citată investighează de fapt felul în care funcţionează muzica drept formă de comunicare. Este de aceea foarte utilă pentru interpreţi - mai ales cântăreţi! - şi pentru compozitori.

Întrebarea de mai sus se pune, evident, în analogie cu literatura: cine vorbeşte într-un poem sau într-o ficţiune? Iată un prilej pentru a aprofunda distincţiile între genurile literare (liric-epic-dramatic), care pot fi aplicate şi în analiza muzicală: genul dramatic se foloseşte literalmente pentru a desemna muzica de scenă, dar şi figurat, pentru a caracteriza muzica ce exprimă conflicte, suspans, rezolvare (de pildă, muzica simfonică

---

genialisch, manieriert gegen den Strich, Svjatoslav Richter neigt zu entfesselter Hysterie, bei Emil Gilels fehlt es mitunter an herber Innenspannung, und Arturo Benedetti-Michelangeli ist versucht, Beethoven in einen überlebensgrossen, apollinischen Scarlatti zu verwandeln". Kaiser, p.35.

[165] „Drei Arten von Frühlingsfieber. Ein Vergleich dreier Aufnahmen aus jüngster Zeit von *Le Sacre du printemps*", în *Igor Strawinsky mit Robert Craft, Erinnerungen und Gespräche*, Frankfurt am Main, S.Fischer Verlag, 1972, p.165-173.

[166] E.T.Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press, 1974.

a lui Beethoven). Dacă însă fiecare compoziție depinde de actul tălmăcirii unui rol, ceea ce este de datoria interpretului sau interpreților, atunci toată muzica are o componentă dramatică (sau, mai bine zis, dramaturgică). Interpretul nu este un intermediar imperfect între compozitor și ascultător, ci o vie personificare a compozitorului - acesta fiind văzut de Cone drept un fel de orator care se adresează publicului prin interpreți. Paralela cu retorica, deși neexplicitată sau definită ca atare, este mai mult decât transparentă: am amintit deja modul în care compoziția și interpretarea se regăsesc coerent în cele cinci componente ale retoricii, *memoria* și *pronuntiatio* revenind interpretării.

Un mod firesc de a încerca o astfel de abordare este analiza unui lied, și mai ales cazul aparte al *Regelui Ielelor*. Poemul schubertian poate fi citit în cel puțin patru feluri diferite: la o voce (povestitorul care citează celelalte trei personaje), la două voci (interlocutorul și cel care răspunde, citând personajele), la patru voci (povestitorul și cele trei personaje, care vorbesc pentru ele însele), la cinci voci (interlocutor, cel care răspunde, personajele). Cone propune și alte posibile lecturi ale liedului schubertian și continuă cu exemplul altui lied cu componentă dramatică, *Moartea și fata*.

> „Fiecare lied este chiar o mică piesă sau monodramă, iar noi aflăm ce are să ne spună compozitorul acordând o exclusivă atenție cântăreților."[167]

Dacă astăzi o ramură puternică a muzicologiei europene și americane (centrată pe scrierile finlandezului Eero Tarasti) se ocupă în a găsi acele unelte cu care să identifice narativitatea în anumite muzici, lucrând cu dificile concepte interdisciplinare (din logica modală a lui Greimas, bunăoară), este clar că analiza lui Cone la anumite lieduri este „narativă" încă de acum peste 30 de ani. Autorul clarifică termenul de narativ, narativitate, comentează inclusiv rolul acompaniamentului pianistic: poate fi substituit naratorului sau nu? Reprezintă sau nu o „voce"?

Analiza travaliului componistic dintr-un lied trebuie să urmărească inevitabila transformare (muzicală) a conținutului dramatic și poetic al poeziei inițiale. Personajul poetic se transformă în personaj vocal, un rol într-un soi de operă monodramatică. Personajul vocal este protagonistul unui lied. Toate acestea sunt și mai evidente în domeniul operei.

> „Dacă fiecare lied este, într-o anume măsură, o mică operă, fiecare operă este, nu mai puțin, un lied extins."[168]

---

[167] „Every song is really a little play or monodrama, and we learn what the composer has to tell us by giving exclusive attention to the singers." Cone, p.11.

Opera nu e o formă pur dramatică, e mai mult o mixtură între narativ şi dramatic, aici personajul-compozitor comentează direct, prin intermediul orchestrei, în contextul triadei vocal-instrumental-personaje muzicale. Rolurile jucate de cântăreţi nu sunt păpuşi controlate de sforile compozitorului, ci mai degrabă - asemenea lui Petruşka - sunt aduse la viaţă de compozitor.

Interesant este cazul în care liedurile destinate bărbaţilor sunt cântate de femei sau viceversa: *Dichterliebe* ar merge, dar cum să cânte un bărbat *Frauenliebe*? Cântăreţul este nu doar protagonistul vocal, ci şi personaj. Prima sa sarcină în interpretare este să se întrebe: cine sunt eu? Întrebare niciodată simplă!

Cone propune, practic, o teorie a interpretării solistului de lied şi de operă, a acompaniamentului şi personajului pe care îl întrupează acesta (până la cazul extrem al dramelor wagneriene, unde sistemul de leitmotive evidenţiază tocmai forţa simbolică a orchestrei). În muzica vocală sunt mai simplu de găsit distincţiile protagonist vocal - personajul implicit al compozitorului, acompaniamentul fiind un personaj virtual la rândul său.

Ce alte tipuri de muzici fac auzită vocea compozitorului? Acelea scrise pe un text care aparţine tot lui: poetul-compozitor sau compozitorul-poet (cu diversele tipologii, de la Wagner la muzica uşoară, unde e posibilă producerea de text-muzică instantaneu, sau întâi a muzicii şi apoi a textului) va suscita nenumărate discuţii asupra definirii "vocii compozitorului", de subordonare sau de supraordonare asupra „textierului". Ori cazul muzicilor funcţionale: cine cântă *Happy Birthday to you* nu joacă un rol, nu întruchipează un caracter, nici măcar nu se gândeşte la compozitorul cântecului. Muzica există ca să proiecteze textul (non-poetic, dealtminteri) şi semnificaţia sa funcţională. Pe de altă parte, funcţionalitatea n-ar trebui să excludă valoarea estetică.

> „Astăzi, majoritatea cântecelor funcţionale sunt rigid convenţionale în formă. Expresivitatea lor, chiar şi atunci când nu e minimă, este de obicei cât se poate de generală; adică muzica nu este relaţionată de cuvintele specifice cu care se întâmplă să fie asociată, ci cu o atitudine larg definită, de natură socială sau religioasă. Acesta este fără îndoială motivul pentru care e uşor ca *God Save the King* să devină *America*".[169]

---

[168] „If every song is to a certain extent a little opera, every opera is no less an expanded song." Cone, p.21.

[169] „Today most functional song is rigidly conventional in form. Its expressiveness, even when not minimal, is usually highly generalized; that is, the music relates, not to the specific words with which it happens to be associated, but to a broadly defined attitude, social or

Discuții sondând relația etic-estetic depășesc cadrul de față, dar ele n-ar trebui neglijate nicio clipă în cazul muzicilor religioase, și nici în situația unor celebre cântece de dragoste - fie ale trubadurilor, fie ale lui Mozart (*Serenada* lui Don Giovanni) sau Schubert (*Ständchen*) etc.

Edward Cone alege și exemple de muzici în care nu există personaje vocale, pentru a extinde discuția sa despre persoane, personaje, roluri în interpretarea care ne transmite mesajul compozitorului. Dacă fiecare instrument joacă un rol cvasi-dramatic, atunci pianul poate fi considerat *personaj* al sonatei solo, *protagonist* al concertului sau jucând un *rol* într-un trio.

> „În ce măsură ar putea conceptele expuse [până acum, n.n.] să explice extinderea structurii dramaturgice a cântecului acompaniat spre acoperirea muzicii instrumentale pure?"[170]

Desigur, exemplul cel mai la îndemână și mai ușor de explicat este genul programatic. Berlioz a înțeles muzica într-o personală manieră dramaturgică, până și Tratatul lui de instrumentație atestându-i credința în puterea și datoria fiecărui instrument de a individualiza și aduce la viață idei dramaturgice. Nu e de mirare că Berlioz interpretează instrumentul ca pe un rol („character"). În stilul său controversat și paradoxal, Stravinski adoptă un punct similar de vedere, și mai ales în acea carte în care proclamă că „muzica este, prin însăși natura sa, esențial lipsită de puterea de a *exprima* ceva."[171] Prăpastia între ce afirmă Stravinski și ceea ce arată majoritatea compozițiilor sale este evidentă. O explicație pentru aserțiunea de mai sus poate fi momentul pe care-l traversa compozitorul pe atunci, acela al unui (neo)clasicism ascetic, intenționat dezgolit de sentimente. Dar revenind la cartea citată, oricum Stravinski se contrazice singur atunci când descrie în termeni *de expresie* un Cântec funebru (pierdut) scris de el în memoria lui Rimski-Korsakov.

Căutând să explice demersul dramaturgic instrumental al lui Berlioz, Cone vede în programul *Simfoniei Fantastice* nu o relatare de evenimente, ci trăirile (onirice) ale personajului principal legate de acele evenimente. Ne avertizează cu privire la pericolul de a nu delimita mereu personajul de compozitorul însuși, mai ales în opere care sugerează

---

religious in nature. That is no doubt the reason why it is easy for 'God save the King' to become 'America' ". Cone, p. 51-52.

[170] „To what extent can the concepts developed to explain the dramatistic structure of the accompanied song be broadened in order to cover purely instrumental music?" Cone, p. 81.

[171] Igor Stravinski, *Stravinski: An Autobiography*, New York: Simon and Schuster, 1936, p.83.

evenimente autobiografice (Beethoven care ascultă vocile naturii în *Pastorala* e o construcție artistică, un autoportret, nu compozitorul însuşi; eroul din *O viață de erou* sau *Simfonia Domestica* nu e identic cu omul Richard Strauss, care a compus ambele lucrări). Eroul lui Berlioz are similitudini cu compozitorul însuşi, dar nu e identic cu acesta. Pe de altă parte, în *Simfonia Fantastică*, instrumentele par adesea a avea viețile lor, a vorbi, acționa, reacționa, Berlioz dezvoltând credința sa în personalitatea instrumentului. O precizare nu este inutilă: eseistul american insistă asupra faptului că nu instrumentul în sine este personificat, ci sunetul, „vocea" sa, energia pe care o transformă (din cinetică în sonoră) şi o transmite.

Personajul muzical complet al lui Berlioz este personajul virtual al orchestrei, deci unul compozit. Poate cel mai evident exemplu de caracterizare instrumentală rămâne *Scena pe câmp* - oboiul şi cornul englez personificând dialogul celor doi păstori. Berlioz a păstrat cornul englez doar pentru acest moment, el nu mai apare nicăieri în simfonie. Cei doi „agenți instrumentali" îşi asumă roluri precise şi se mişcă pe un spațiu nonverbal, pur muzical, comunică prin gesturi simbolice.

> „Conceptele de personaj, agent, idee (...) sunt fundamentale nu doar în înțelegerea muzicii cu program. Eliberate de povara asociațiilor verbale, sunt aplicabile de asemenea muzicii absolute. Din acest motiv, muzica absolută poate fi definită drept muzica în care personajul, agentul şi ideea sunt nespecificate verbal şi, este important de adăugat, neidentificabile."[172]

Există deja concepția despre personalitatea unui instrument (în perioada clasico-romantică): instrumentul ca şi caracter depinde de caracterul instrumentului. Instrumentul devine agent unitar sau implicit şi în funcție de abilitățile interpretului. Un pian poate simula mai mult voci, o tobă mare - niciuna. De exemplu, Cone propune să ne imaginăm *Sonata lunii* transcrisă şi cântată la pian şi vioară. Dar fantezia în ce priveşte transcripțiile şi aranjamentele poate să continue, în direcții de-a dreptul stranii: cât de departe de original ar suna versiunea primei *Canzona per sonar a quattro* de Giovanni Gabrieli într-un aranjament pentru vibrafon, ukulele, chimes şi contrabas! Există totuşi limite în alegerea timbrelor atunci când faci o transcripție: *Canzona* ar putea fi auzită la un cvartet de

---

[172] „The concepts of persona, agent, and idea (...) are basic - and not to the comprehension of program music alone. Freed of the burden of verbal associations, they are applicable to absolute music as well. For that matter, absolute music can be defined as music in which persona, agent, and idea are verbally unspecified - and, it is important to add, unidentifiable." Cone, p.94.

alămuri, de pildă, fie şi numai pentru că se respectă omogenitatea timbrală a vocilor instrumentale.

În relaţia dintre agenţii instrumentali şi interpreţii care-i aduc la viaţă trebuie ştiut că agenţii sunt doar virtuali. O bună interpretare înseamnă, în consecinţă, realizarea unei „creaturi" compuse din muzician şi instrumentul său.

> „(...) conceptul de personaj muzical complet trebuie să fie la fel de divers ca acela al compoziţiei muzicale însăşi. Personajul poate fi unitar, ca în cazul pianului solo; sau poate fi implicit, ca de un grup de instrumente. Poate combina componente verbale şi muzicale, ca în lied; sau poate fi în întregime virtual, ca în muzica instrumentală. Poate fi bine definit sau relativ nedeterminat. Trebuie susţinut ca o inteligenţă cuprinzând şi controlând toate elementele gândirii muzicale (...)." [173]

Cone insistă în volumul său de eseuri asupra acelor aspecte ale relaţiei între compoziţie-interpretare-receptare care preocupă pe orice muzician. Ar părea, în consecinţă, că teoriile sale se îndreaptă spre domeniul esteticii muzicale. Totuşi, privirea larg estetică are drept scop principal precizarea unor trăsături stilistice ale interpretării muzicale, ca decodare a „vocii compozitorului". De pildă, autorul american aduce în discuţie capodopera clasică şi ascultările sale repetate, până la „epuizarea" sa, drept urmare variantele interpretative transformându-se într-un model ideal, ipotetic. Unii interpreţi de azi, în loc să-şi pună problema transmiterii către audienţă a experienţei muzicii pe care o cântă, se întreabă prea des dacă ceea ce cântă e corect, conform unor reguli prestabilite. Acest punct de vedere reflectă dorinţa de a prezenta compoziţia în forma cea mai apropiată posibil de concepţia originală a compozitorului (de altminteri, imposibil de reconstituit integral), în loc ca interpretul să-şi asume obligaţia (şi răspunderea mult mai mare) de a revitaliza compoziţia ca un gest dramatic, de a o recrea ca o experienţă vie.

Alte consideraţii despre interpretare şi receptare, despre spontaneitate şi improvizaţie - de fapt, despre arta simulării lor în actul interpretativ (cu cazul concret al improvizaţiei atent compuse din cadenţele concertelor pentru pian) - duc spre ideea leitmotivică a cărţii lui Cone, şi anume analogia între interpret şi actor. Aceasta este semnificativă nu doar

---

[173] „In sum, the concept of the complete musical persona must be as multifarious as that of musical composition itself. The persona may be unitary, as in a piano solo; or it may be implied, as by a group of instruments. It may combine verbal and musical components, as in song; or it may be entirely virtual, as in instrumental music. It may be well defined or relatively indeterminate. It is to be posited as an intelligence embracing and controlling all the elements of musical thought (...)." Cone, p.109.

în cazurile de solo, dar şi în munca în echipă (muzica de cameră), actorul-interpret trebuind să cunoască bine rolurile celorlalţi şi să le asculte cu atenţie.

Problematica vizualului, a gesturilor şi mişcărilor în concerte sau recitaluri, corespondenţele cinetic-sonore ale gesturilor instrumentale, diferenţa între a asculta o versiune interpretativă cu sau fără componenta vizuală: iată idei asupra cărora cartea lui Cone invită de asemenea la reflecţie. Toată gestualitatea asociată inevitabil cu sensul muzicii ne arată, în cele din urmă, că prea adesea există tentaţia de a se pune accentul pe persoana şi personalitatea interpretului, în loc de a-l îndrepta spre personajul pe care acesta îl proiectează.

Dacă trăsăturile vizuale şi de mişcare sunt esenţiale în dans, în balet, ele devin una din regulile compoziţiei în muzica de film. În cele din urmă, totul revine la veşnica discuţie între muzica absolută şi cea cu program, între obiectivitatea şi subiectivitatea interpretării. Analiza reprezintă demersul obiectiv, dar interpretarea înseamnă contactul personal cu muzica, cel care urmează analizei.

Dar gestualitatea asociată muzicii nu se rezumă la exemplele de mai sus (gesturile interpretului sau cele din artele cu componentă vizuală), ci poate fi explorată în profunzime, ca însăşi lege de bază a limbajului muzical.

> „Este aspectul gestic al exprimării care este simulat şi simbolizat de muzică. Dacă muzica este totuşi un limbaj, ea este un limbaj al gestului: de acţiuni directe, de pauze, de începuturi şi opriri, de ridicări şi căderi, de încordări şi stagnări, de accentuări. Aceste gesturi sunt simbolizate de motive şi progresii muzicale şi sunt structurate de ritmul şi metrul muzical, sub controlul tempo-ului muzical. Exprimarea vocală din lied subliniază, chiar exagerează potenţialul gestic al cuvintelor. Exprimarea instrumentală, lipsită de conţinutul verbal intrinsec, merge până acolo încât constituie ceea ce poate fi numit un mediu al gestului pur simbolic."[174]

---

[174] „It is the gestural aspect of utterance that is simulated, and symbolized, by music. If music is a language at all, it is a language of gesture: of direct actions, of pauses, of startings and stoppings, of rises and falls, of tensesness and slackness, of accentuations. These gestures are symbolized by musical motifs and progressions, and they are given structure by musical rhythm and meter, under the control of musical tempo. The vocal utterance of song emphasizes, even exaggerates, the gestural potentialitites of its words. Instrumental utterance, lacking intrinsic verbal content, goes so far as to constitute what might be called a medium of pure symbolic gesture." Cone, p.164.

Nici Kaiser, nici Cone - cu demersurile lor de altminteri clasicizate şi destul de "vechi" în ritmul evoluţiei ideilor muzicologice din ultima perioadă - nu au pătruns cu adevărat în lumea muzicală românească prin vreo traducere. Cum rareori publicaţiile muzicologice se ocupă de stilul interpretativ, aceste două cărţi rămân repere cu atât mai valoroase pentru cine se ocupă de teoria interpretării.

Cât despre încercări autohtone, Alfred Hoffman scria, cu vreo 40 de ani în urmă, eseuri despre *Stilul interpretului* sau *Interpretări variate ale Concertului nr.1 de Franz Liszt.*[175] Critica muzicală românească nu a arătat altfel vreun interes special în definirea uneltelor precise de evaluare a interpretărilor şi, poate şi din acest motiv, nu reuşeşte să reprezinte nici astăzi o voce autoritară, să lanseze în mod autentic opinii valorizatoare. Descriptivismul rămâne metoda predominantă a actualei critici muzicale, rareori cineva încercând să pătrundă sub acest nivel epidermic în miezul vreunei interpretări.

Din păcate, drumul deschis de Alfred Hoffman în această direcţie nu a fost susţinut continuat, ideile sale rămânând însă până astăzi juste:

> „Execuţie liberă sau strictă - până unde se întind exigenţele strictetei şi de unde începe terenul iniţiativelor personale? Reconstituire muzeală a cadrului sonor de epocă - în ce priveşte muzica veche - sau interpretare creatoare, întemeiată pe întreg arsenalul mijloacelor tehnice şi dezvoltării gândirii muzicale contemporane? Unde să găsim coordonatele autentice pentru stabilirea modului de a desfăşura muzica în timp - acea problemă veşnic spinoasă a *tempo*-ului în legătură cu care au curs râuri de cerneală şi pe care încă, să fim drepţi, fiecare interpret o rezolvă în felul său, ostenindu-se sau nu să găsească apoi justificări fundamentale pentru susţinerea propriei poziţii. Iată doar câteva din punctele nevralgice ale discuţiei în jurul interpretării muzicale.
>
> Până la urmă, când este să rostim o judecată de valoare, în calitate de critici ai muzicii - pentru că în fond şi din părerile noastre, însumate celor ale altor contemporani, se durează istoria, măcar a *gustului* muzical al epocii noastre - sau chiar de simpli ascultători, ne vom referi totdeauna la o noţiune aparent fixă şi de fapt foarte aproximativă: a corespuns interpretarea respectivă *stilului*? A luminat ea oare sau a trădat intenţiile compozitorului?"[176]

Asupra problemelor întâlnite în interpretarea muzicii vechi, care a luat un mare avânt în ultimele decenii, voi reveni. Problematica respectivă

---

[175] Ambele studii sunt reunite în colecţia *Orizonturi muzicale*, Bucureşti, Edit.Muzicală 1979, p.70-75 şi 94-111, dar sunt publicate de autor iniţial în anii 60.

[176] A.Hoffman, "Stilul interpretului", în *Orizonturi muzicale*, p.71.

este una specifică, cu granițe precis delimitate. Rămânând deocamdată în zona generalităților, Alfred Hoffman menționează posibilitatea de a analiza modele consacrate, ale unor mari interpreți, pentru a evalua fidelitatea lor față de text. Primejdia configurării unor idei preconcepute apare în acest fel, un meloman, un critic sau un interpret neputându-se mereu sustrage impresiei preformate asupra unei partituri, auzite într-un anume fel cu anume interpreți.

> „Atunci când discutăm deci despre stil în materie de interpretare, este dăunător să suprapunem versiunea ce ne este oferită astăzi în sala de concert sau de un nou disc celei pe care o consideram, din trecut, optimă, şi să o primim sau să o respingem în funcție de conformarea sau diferențele calitative față de modelul avut în vedere. Un profesor american de pian (...) mărturisea că el însuşi s-a surprins judecând, la cursuri, diferitele întruchipări sonore ale unei lucrări în funcție de imaginea pe care şi-o formase ascultând-o în trecut redată de interpreți de geniu, ca Vladimir Horowitz sau Arthur Rubinstein. Ba ce este mai grav, la un moment dat n-a făcut de fapt decât să *presupună* cum ar fi rezolvat asemenea artişti anume probleme ale unei sonate sau ale unui concerto, dat fiind că scrutându-şi bine memoria şi datele documentare a ajuns apoi la concluzia că ei nici nu aveau de fapt în repertoriul lor lucrarea respectivă. Este o probă a tiraniei pe care maniera interpretativă a unor mari artişti poate ajunge să o exercite, în chip dăunător, asupra conştiinței contemporanilor."[177]

Cele trei scrieri pe care le-am evocat succint arată clar câteva principii comune. Toate se preocupă - mai mult sau mai puțin - de drumul de la intenția compozitorului (şi dificultatea de a o recrea) până la redarea ei de către interpret şi înțelegerea sa de către auditor. În acest triunghi estetic - creație, interpretare, receptare - Cone este în largul său (nu a fost doar teoretician, ci şi pianist şi compozitor). Scrierile celorlalți doi provin din experiența îndelungată şi rafinată a criticului (jurnalistului) muzical, în special în domeniul pianistic, acolo unde investighează prin metoda interpretărilor comparate „stilul" unei interpretări.

S-ar putea naşte întrebarea: țin aşadar aceste teorii ale interpretării de estetica sau de stilistica muzicală? Cum granițele între cele două discipline oricum nu pot fi trasate cu precizie, a folosi unelte din amândouă pare mai important decât a delimita didactic din ce compartiment fac parte uneltele.

---

[177] Hoffman, p.73.

III. Despre interpretarea "istorică" - sau „puritatea" stilului interpretativ: Richard Taruskin

De câteva decenii, redescoperirea muzicii vechi din perspectiva interpreților a luat un avânt considerabil, care abia în ultimii ani se simte din ce în ce mai pregnant şi prin spațiul românesc. Este vorba de aspirația către fidelitatea interpretării muzicii renascentiste şi baroce, fie prin reconstituirea instrumentelor istorice şi a practicilor de cânt la ele, extrase din scrierile şi iconografia epocilor respective, fie prin refacerea ambianței şi spiritului muzicii acelei epoci (într-un demers complex, estetic şi sociologic deopotrivă), fie prin diverse combinații ale acestor demersuri. Au rezultat - şi continuă să apară şi astăzi - mostre remarcabile de recompunere a trecutului muzical în interpretare: Glenn Gould şi al său stil clavecinistic adaptat pianului modern în înregistrări cu piese de Bach; Nicolaus Harnoncourt şi impresionantele sale înregistrări în care nu doar instrumentele sunt „baroce", ci viziunea pătrunderii partiturii încearcă să se apropie cât de mult posibil de contemporaneitatea lui Bach. Am dat două exemple convingătoare prin mesajul lor artistic, nu neapărat prin „fidelitate" față de intenția compozitorului. Căci cine poate totuşi defini până la capăt aşa ceva? Cu toate argumentele obiectiv-ştiințifice, cu toate dovezile despre construcția unui instrument baroc sau despre manevrarea afectelor în compoziția barocă ş.a.m.d., nimeni nu poate garanta că interpretarea sa de astăzi este o respectare întocmai a normelor muzicii scrise prin 1700. Pe de altă parte, este fascinantă încercarea de a aduce ceva din parfumul epocilor trecute în contemporaneitate, iar descoperirile din domeniu sunt uneori spectaculoase şi au hrănit cu informații prețioase istoria muzicii. Cercetarea şi interpretarea mergând mână în mână, îşi difuzează una alteia suficiente materiale utile.

Mai mult, colaborarea între muzicologi şi interpreți - într-o epocă de mare înflorire a ceea ce se numeşte "historical performance practice" - este recunoscută de prin anii `70-80 ca o subdisciplină în programele academice din S.U.A. şi din unele țări europene. Faimos în propagarea acestui fenomen, ca teoretician şi ca dirijor al unui grup coral renascentist, Richard Taruskin deschide discuția despre interpretarea istorică evocându-şi propria experiență[178]. Cineva i-a reproşat că interpretările grupului pe care-l dirijează, *Cappella Nova,* sunt prea subiective, arbitrare, şi că ar trebui să lase muzica să vorbească pentru sine. Ar însemna, atunci, că interpretul

[178] v. Richard Taruskin, "Muzicologul şi interpretul", *în Musicology in the 1980s,* Ed. by D.Kern Holoman, Claude V. Palisca, New York, Da Capo Press, 1982, p. 101-117.

e doar un mijlocitor (un rău necesar) de care unii compozitori s-ar dispensa cu plăcere şi l-ar înlocui cu mijloace electronice, dacă ar fi posibil?

Se mai poate spune şi "a lăsa compozitorul să vorbească pentru sine" dar, desigur, în multe din cazuri e imposibil a şti, a intui în totalitate intenţiile compozitorului. O dată piesa finită, compozitorul o poate privi ca un interpret - dacă este unul - sau ca un ascultător, şi riscă inevitabil să o audă manevrată în fel şi chip. În momentul în care lansează partitura tipărită, nu mai poate avea controlul absolut asupra interpretării muzicii sale. Taruskin apelează la câteva exemple aflate la îndemână. Irving Berlin spunea despre Fred Astaire: "îmi place pentru că nu-mi schimbă cântecele, sau dacă le schimbă, le face mai bune."[179] Debussy i-a spus lui George Copeland că nu a crezut niciodată că-şi va auzi aşa bine cântate lucrările în timpul vieţii. I-a mai spus, altă dată, că nu înţelege felul în care Copeland cântă începutul din *Reflets dans l'eau*. Pianistul i-a răspuns: „pentru că aşa simt". Debussy: „eu personal simt altfel, dar Copeland trebuie să cânte după cum îl conduce propria-i simţire".[180]

Ce înseamnă, până la urmă, **autenticitate** în interpretare, ce înseamnă a respecta intenţiile compozitorului? Taruskin apelează, în loc de răspuns, la fraza ironică a lui Verdi despre verism: "E frumos să reproduci realitatea, dar e cu mult mai bine să o creezi."[181]

Doar cercetarea nu poate oferi suficiente informaţii pentru a atinge această autenticitate. Interpretul care cercetează pentru a reconstrui o muzică a trecutului şi se rezumă doar la standardele ştiinţifice ale cercetării, va obţine un rezultat corect, nu neapărat raportat la adevăratul conţinut muzical. Cele mai convingătoare şi totodată controversate reconstrucţii ale muzicii vechi au fost cele provenite dintr-un stil imaginat cu multă fantezie.

> „Atunci când asemenea interpreţi nu cunosc intenţiile compozitorului, ei nu se tem să aibă intenţii proprii, şi să le trateze într-un raport comparabil [cu cele ale compozitorului, n.n.]."[182]

Ce este metoda istorică şi la ce fel de cunoaştere duce ea? La generalizare, prin critica stilistică, exprimată nu prin preocuparea pentru individual în sine, ci pentru cazurile tipice, pentru locul individualului într-un sistem. Dar aceasta este departe de mentalitatea interpretului, dat fiind că el se preocupă în primul rând de cazul individual. Interpretul nu are

---

[179] Taruskin, p.105.
[180] Taruskin, p.105.
[181] Taruskin, p.108.
[182] „Where such performers do not know the composer's intentions they are unafraid to have intentions of their own, and to treat them with a comparable respect." Taruskin, p.109.

cum să cuantifice în cuvinte, ca muzicologul, ceea ce face în muzică. Aşa că se refugiază în generalităţi stilistice. Există şi alt refugiu, în ediţii autentice, instrumente autentice, practici interpretative autentice etc. (Este dat exemplul dus la absurd, al unui clavecinist care anunţa că va cânta *Goldberg Variationen* „în premieră" la New York, doar pentru că le învăţase după ultima ediţie apărută, *Neue Bach Ausgabe*.) Ele reprezintă însă doar stadiul pregătitor, nu constituie substanţa interpretării. Interpretările istorice nu sunt recreări ale trecutului, ci interpretări moderne, produsul estetic al epocii contemporane. Scopul reconstrucţiei istorice poate reprezenta o fugă de emoţii, pentru că pe interpret nu-l interesează în primul rând comunicarea directă cu auditoriul, ci cu arta însăşi, cu istoria, drept care are nevoie de ajutorul muzicologiei. Aceasta înseamnă de fapt "a lăsa muzica să vorbească pentru sine."

> „Şi ceea ce pare a-mi susţine punctul de vedere este, cu posibila excepţie a cazului mai degrabă ambiguu al realizării basului continuu, faptul că mişcarea modernă de reconstrucţie [a muzicii vechi, n.n.] a oferit numeroase produse scrupuloase de notaţie muzicală, dar încă mai are de oferit măcar o singură mostră autentică de improvizaţie, aceea despre care cu toţii ştim că a reprezentat nouă zecimi din aisbergurile muzicale ale Renaşterii şi Barocului."[183]

Taruskin nu neagă nicidecum importanţa reconstrucţiei istorice, a muzicologiei în interpretare, avertizează doar împotriva pretenţiilor adesea nejustificate de obiectivitate, de atingere a adevărului ştiinţific al acestor demersuri.

Beneficiile pe care o educaţie muzicologică le oferă interpretului pot fi, în schimb, cel puţin două. Pe de o parte, curiozitatea şi plăcerea de a experimenta, în sensul unei minţi deschise, receptivităţii la idei noi, pot duce la investigarea practicilor interpretative ale trecutului. Dar un interpret să nu-şi imagineze că, dacă ştie mai multe, are mai puţine decizii de luat. Trebuie să dea dovada propriei existenţe în muzică: "Ne impunem estetica proprie asupra lui Bach nu mai puţin decât au făcut-o Liszt, Busoni sau Stokowski."[184] Pe de altă parte, cunoaşterea instrumentelor de lucru bibliografice, a aparatului ştiinţific poate reprezenta un câştig, cu condiţia

---

[183] „And what seems to prove my point is that with the possible exception of the rather ambiguous case of continuo realization, the modern reconstructionist movement has produced many scrupulous realizers of musical notation but has yet to produce a single genuine master of improvisation, which we all know to have been nine-tenths of the Renaissance and Baroque musical icebergs." Taruskin, p.114.

[184] Taruskin, p.115.

de a nu se exagera conceperea programelor de concert în funcție de surse, sau de a nu se transforma concertul în curs universitar, în conferință. Fiecare mod de exprimare muzicală trebuie să-şi păstreze granițele specifice.

Taruskin reia ideile principale despre interpretarea istorică ("historically aware" sau "historically informed") şi în alte eseuri, publicate şi republicate în anii '80-90[185]. Temele esențiale rămân aceleaşi:

1. Autenticitatea despre care vorbesc insistent interpreții specializați în muzica veche (şi nu numai) nu poate fi atinsă doar prin refacerea condițiilor exterioare ale „interpretării originale", pentru că acestea nu înseamnă automat şi refacerea subiectivității compozitorului; nici ascultătorul nu mai e acelaşi, azi putând să audă, de pildă, orice tip de interpretare cu *Matthäus-Passion* sub duş[186]. Exemple de „verosimil" în interpretarea muzicii vechi sunt revendicate de numeroase ansambluri, care reconstituie fie stilul mediteranean de redare a cântecului trubadurilor, fie stilul neerlandez de interpretare barocă la corzi sau stilul de cânt gregorian din mănăstirea benedictină din Solesmes. Dincolo de practicarea acestor exerciții de stil, care ne învață mult despre practici ale trecutului, nu există de fapt o bază obiectivă de fundamentare a lor, ceea ce nu le face mai puțin valoroase. Dincolo de „obiectivitate", însă, trebuie să fii de acord cu Taruskin că interpretul de azi trebuie să mai şi ghicească, să intuiască, să-şi imagineze cum suna muzica unei epoci şi zone anume, cu riscul de a se înşela.

2. Diferențele între interpreți şi muzicologii academici pornesc de la aceeaşi căutare a autenticității, uneltele fiind deosebite, iar muzicologia avându-şi partea sa de greşeli. Bunăoară, aserțiunea că acea interpretare e ideală, care este fidelă față de intențiile originare ale compozitorului, se clatină în fața imposibilității de a cunoaşte cu exactitate acele intenții.[187] Până la urmă, a apela la intențiile compozitorului înseamnă „o evaziune de la obligația interpretului de a înțelege ceea ce cântă".[188] Odată difuzată, partitura intră în responsabilitatea interpretului.

3. Problemele interpretării „istorice" pornesc de la convingerea lui Taruskin că orientarea spre „autenticitate" este una modernistă.

---

[185] Taruskin, "The Pastness of the Present and the Presence of the Past", în *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York and Oxford, Oxford Univ. Press, 1995, p.90-153.

[186] Taruskin, „The Pastness...", p.93.

[187] Taruskin oferă exemplul Stravinski şi ale sale cinci versiuni la *Sacre du printemps*, la care se adaugă analiza critică a compozitorului la alte trei versiuni (deja evocată mai sus, la interpretări de Karajan, Boulez, Craft): pe care să o alegi ca răspunzând intențiilor „originare" ale compozitorului? „The Pastness...", p.97-98.

[188] „The Pastness...", p.98.

„Eu susțin că interpretarea „istorică" astăzi nu este cu adevărat istorică; că o poleială înșelătoare de istoricitate îmbracă un stil interpretativ care aparține total timpului nostru, care este de fapt cel mai modern stil; și că feroneria istorică a câștigat o largă recunoaștere și, mai presus de toate, o viabilitate comercială exact datorită virtuții sale de noutate, nu de antichitate."[189]

Modernismul elitist, care fuge de subiectivitate, care e intransigent, obiectivist, evită libertatea individuală de expresie, preferă geometricul, structuralismul, purismul, a constituit mediul propice pentru dezvoltarea unui anumit gust pentru muzica veche. Stravinski a făcut, prin anii '20-30, apologia muzicii „pure", a manierei „obiective" de interpretare, a evitării ascetice a nuanțelor expresive; adevărate crime ar fi interpretările bazate pe idei „extramuzicale".[190] De aici încolo, Taruskin trece în revistă diferitele curente, estetici și ideologii din teoria interpretării, de la cele „vitaliste" ale secolului al 19-lea, la cele „geometrice" - după unii „dezumanizate" - din secolul XX. Exemple sunt destule, iar autorul nu se teme să ofere și câteva liste sumare de adjective descriind *al cincilea Concert brandenburgic* al lui Bach în lectura lui Furtwängler (vast, măreț, colțuros, neglijent, obscur, solid, masiv). De la Furtwängler, cu cât mai recentă este interpretarea, cu atât mai sus e acordajul, tempii sunt mai rapizi, claritatea, concizia, absența reflexiei subiective devin preponderente, ca și restrângerea ansamblului spre cameral, sonoritatea îndreptată spre luminozitate și strălucire. Gravitatea și impunătorul dispar treptat.[191]

În concluzie, redescoperirea muzicii dinainte de clasicismul vienez, cunoscută generic sub denumirea de „muzică veche" (early music), a reprezentat una din principalele aventuri ale secolului XX. Bach, de exemplu, a fost adaptat cu un succes fără precedent la gustul modern, așa cum procedase Mendelssohn pentru generațiile romantice, cu un secol în urmă. De ce să nu-l recunoaștem pe Bach fără atâtea teorii despre autenticitate, fără piedicile puse de muzicologia pozitivistă sau de ideologia culturii muzeale? Pledoaria lui Taruskin se bazează pe exemple

---

[189] „I hold that ‚historical' performance today is not really historical; that a specious veneer of historicism clothes a performance style that is completely of our time, and is in fact the most modern style around; and that the historical hardware has won its wide acceptance and above all its commercial viability precisely by virtue of its novelty, not its antiquity". „The Pastness...", p.102.

[190] V. Poetica muzicală, citată de Taruskin, „The Pastness...", p.129.

[191] Interesantă este evoluția tempilor, pe care Taruskin o măsoară propunând metronom aproximativ pentru fiecare interpretare: pătrimea = 72 la Furtwängler, 84 la Stokowski, 88 la Busch, 94 la Reiner, 94 la Collegium Aureum, 96 la Pinnock, 98 la Hogwood. V. p.134.

extrase din situația universităților americane, din radiografierea tendințelor din interpretarea muzicii vechi. Între timp, noutatea experimentării ansamblurilor „autentic" baroce s-a clasicizat, iar percepția publică asupra muzicii vechi s-a maturizat, la rându-i.

IV. Interpretări comparate sau note de ascultător

Tema comentariului de interpretări comparate aparține zonei specifice a criticii muzicale. Din cele câteva exemple de mai jos ar trebui să se desprindă tipul de instrumente cu care operează ascultătorul „avizat", atunci când comentează o interpretare. El trebuie aşadar să aibă la îndemână termeni de comparație, să cunoască suficient de bine partitura, contextul stilistic al acesteia (în epocă, într-o anumită etapă a compozitorului respectiv, într-o anumită evoluție a artei instrumentale sau vocale, după caz). Totodată, criticul muzical - ghidat de precepte stilistice să spunem obiective - ar trebui să posede şi un instinct, un fler artistic necuantificabil, adăugat cunoaşterii obiective a muzicii. (Nu mă mai refer şi la atitudinea etică a criticului muzical, pentru că nu intenționez aici un portret ideal al acestuia.)

Dar compararea mai multor interpretări ale aceleiaşi piese este un exercițiu util interpretului însuşi, atunci când vrea să-şi confirme sau infirme propria viziune asupra textului muzical. Există interpretări reper în stilul unui compozitor anume: Karajan în Simfoniile lui Beethoven sau Rubinstein în muzica de pian a lui Chopin. Acestea ar reprezenta (pentru mulți) norma de stil în interpretare, de care te poți apropia cu admirație sau distanța critic. Pentru interpret, o întrebare esențială se pune în utilitatea „imitației" unui model.

Absent în presa scrisă, dar uneori bine reprezentat în emisiuni radiofonice (prin însuşi specificul său), comentariul asupra interpretărilor comparate ale unei capodopere din istoria muzicii pune câteva probleme. În primul rând, care este balanța între nivelul "ştiințific" şi cel "subiectiv"? Ce unelte şi criterii are la dispoziție criticul pentru a stabili ierarhii, preferințe în judecata sa de valoare? Doar unele empirice, dat fiind că nu există un "manual", nici măcar un îndreptar în acest sens. Un bun instinct muzical, cunoaşterea detaliată a partiturii respective şi a contextului său istoric, stilistic, estetic ar fi principii generale. Detaliind, se poate vorbi despre echilibrarea şi ordonarea punctelor culminante, despre tempo şi minutaj, despre construcția componistică a lucrării şi reconfigurarea sa prin intermediul interpretului (cu accent justificat sau nu pe una sau alta dintre componente).

Un exemplu util de metodă a comparării de interpretări îl oferea, în urmă cu peste 40 de ani, Alfred Hoffman, punând față în față pianiștii Emil Sauer, Samson François, György Cziffra, Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, John Ogdon, Valentin Gheorghiu și Sviatoslav Richter în Concertul nr.1 de Franz Liszt.[192] Nu lipsesc din studiul respectiv o amplă privire istoriografică asupra lucrării, concepțiile lui Liszt asupra interpretării pianistice și mărturii despre aceasta, date biografice și artistice despre fiecare pianist menționat, și nici precizări asupra dirijorilor implicați în înregistrările analizate. Corpul propriu-zis al analizei urmează flexibil acele nuanțe caracteristice fiecărei interpretări: referiri detaliate la partitură înseamnă decuparea unor pasaje semnificative, ce provoacă diferențierile interpretative. Sunt configurate astfel portrete de interpretări, cu argumente detaliate și cu descrieri plastice, incluzând date tehnice, sonore, arhitectonice, de temporalitate, expresive mai ales. Reiese de aici și o schimbare a gustului, a mentalității interpretului asupra unui text fulminant romantic, spre o atitudine modernă.

Propun mai jos, la rândul meu, patru mostre de comparare a interpretărilor, primele trei apropiate de tipul de comentariu al criticii muzicale, iar ultimul de analiza muzicologică.

1. Simfonia a V-a de Șostakovici[193]

Ascultând cinci înregistrări mai vechi ale *Simfoniei a V-a* de Șostakovici, am riscat o generalizare: mi s-a părut că dirijorii proveniți din estul european și îndeosebi compatrioți ai compozitorului surprind cel mai bine spiritul simfoniei. Modelul neîntrecut mi l-a oferit Evgheni Mravinski (celebrul șef de orchestră al Leningradului, care a "semnat" prima audiție a acestei simfonii în 1937), secondat de István Kertész (dirijor ungur naturalizat german) și Ludovic Bacs (care nu mai are nevoie de prezentare în fața unui public românesc). Mai puțin impresionante mi-au apărut versiunile lui André Previn (german naturalizat american) și Eugene Ormandy (aici a apărut fisura teoriei mele, dat fiind că americanul Ormandy provine tot din Ungaria...). Lăsând la o parte așadar criteriul

---

[192] A.Hoffman, „Interpretări variate ale Concertului nr.1 de Franz Liszt", în *Orizonturi muzicale*, p.94-117.

[193] Rândurile despre *Simfonia a V-a* de Șostakovici au apărut într-un articol publicat sub titlul de *Interpretări comparate* în *România Literară*, nr.47, 26.11-2.12. 2003, p.24. De altminteri, toate aceste „note de ascultător" le datorez unor emisiuni realizate la Radio România Cultural, mediu care punea alături, timp de cinci zile pe săptămână (prin 2003-2004), cinci interpretări ale unor capodopere.

etnic al clasificării dirijorilor, observ că ultimele două versiuni sunt şi cele mai lungi (fapt deloc de neglijat, între Kertész şi Ormandy există o diferenţă de aproximativ 6 minute, într-un ansamblu al simfoniei care durează în jur de trei sferturi de oră).

Dar ce înseamnă "spiritul simfoniei"? O cât mai mare versatilitate în schimbarea emoţiilor şi stărilor exprimate muzical, de la melancolie, apăsare, ameninţare, la tragism, marş triumfal, seninătate. O dramaturgie simfonică bazată pe suflu monumental, dar şi pe momente ambigue: în ce măsură sunt pasajele de marş triumfal-sovietice sau groteşti? Cu Filarmonica din Sankt Petersburg, Mravinski surprinde tocmai această ambiguitate. Şostakovici scrie această a V-a Simfonie ca reconciliere cu oficialităţile, imediat după ce Stalin interzisese alte montări cu expresionist-grotesca operă *Katerina Ismailova* (subintitulată *Lady Macbeth din districtul Mţensk*). Sunt însă marşurile lui simplu triumfale, sau acoperă un mesaj tragic? Ambele situaţii par în egală măsură posibile. Mravinski le sugerează, în plus dă o notă spectaculoasă contrastelor de nuanţe, intensităţii sonore, melodiilor care sunt cantabile, dar nu romantice. Iar finalul - cu solo-ul de percuţie la limita suportabilului - devine infernal.
Dacă varianta lui Mravinski ar putea fi definită pe scurt drept spectaculos-rusească, cea a lui Ormandy (cu Orchestra din Philadelphia) poate primi indicativul de romantism masiv, iar a lui Previn (cu London Symphony Orchestra) de fidelitate clasică. Aparenta contradicţie în viziunea stilistică se explică, din nou, prin conţinutul muzicii lui Şostakovici: momente de tutti culminante, intense ca trăire, pasaje melodice lungi şi melancolice pot seduce interpretul spre o expresie de tip romantic. De exemplu, în partea a treia a Simfoniei, Ormandy imprimă cantabilităţii o nuanţă de tip Brahms-Puccini. Mai justă îmi apare însă atitudinea cenzurată de o limită "clasică" a expresiei. Melodiile vor avea mai mare impact asupra ascultătorului într-o versiune "albă", cu o mascată indiferenţă. André Previn nu merge până la capăt pe această linie, dar rămâne consecvent riguros la nivelul detaliului, respectă strict fiecare indicaţie din partitură, rezultând un întreg reliefat cu claritate (mai ales liniile polifonice câştigă mult prin această transparenţă), chiar dacă nu întotdeauna încărcat de tensiune.

În schimb, Kertesz (cu Orchestra Suisse Romande) mizează pe aparenta neutralitate a melodiilor cantabile, a pasajelor contemplative, pentru ca iureşul simfonic să apară cu atât mai impresionant. Această versiune este cea mai rapidă, fluenţa beneficiind de instrumentişti excepţionali (există câteva solo-uri remarcabile). Partea a doua a Simfoniei pare aici cel mai aproape de spiritul baletului prokofievian (chiar dacă o asemenea comparaţie l-ar fi deranjat cu siguranţă pe Şostakovici...), într-o

frenezie a mişcării, a pizzicatelor de corzi, a virtuozității orchestrale în general.

De interpretarea lui Ludovic Bacs şi a Orchestrei Naționale Radio sunt legată subiectiv - fiind singura pe care am ascultat-o în sala de concert. Fără să aibă la dispoziție calitatea unei orchestre occidentale, Bacs imprimă totuşi ansamblului viziunea dirijorală justă, acea mixtură de banal, tragism şi elevație. Mai puțin preocupat ca mine dacă ultima parte a Simfoniei poate fi văzut în perspectivă "mahleriană" sau "comunistă", dacă marşurile şi culminațiile simfonice au ceva din "sabatul" berliozian sau sunt destinate a-l satisface pe Stalin, fiul meu - pe atunci în vârstă de cinci ani - a hotărât, după percuția din final, că se va face "tobar". Iată de ce ar trebui să auzim mai des în sălile noastre de concert *Simfonia a V-a* de Şostakovici...

2. Cvartetul op. 59 nr. 1 de Ludwig van Beethoven

Acest prim cvartet din ciclul dedicat contelui Razumowski marchează începutul unui nou univers în creația beethoveniană, fapt pentru care nici nu a fost înțeles la prima sa audiție: publicul a râs, convins de vreo glumă a compozitorului. Spațialitatea caracteristică, construcția melodică nu pe figuri scurte, incisive, ci prin melodii curgătoare şi continue, individualizate, sunt noutăți în contextul creației de gen, ca şi solo-ul de cello de la început, o idee inedită în sine! Complexitatea ritmică a scriiturii necesită un cvartet bine consolidat, cu reacții rapide şi preluări fluente, cu un dialog muzical alert. Astfel poate fi definit, fără îndoială, legendarul Cvartet *Amadeus* (fondat în 1947). Cei trei vienezi şi un englez propun cea mai scurtă variantă a op.59 nr.1 (cca 36 minute), dat fiind că în partea a patra nu repetă expoziția formei de sonată. Versiunea lor poate fi considerată un model de interpretare obiectivă şi fidelă a textului. Nu se subliniază şi nu se îngroaşă deloc fizionomia, trăsăturile de caracter ale acestui cvartet. De pildă, acel *mesto* beethovenian în partea lentă este văzut mai mult liric decât tragic (nu ar fi inutil de comparat zona semantică a acestui *mesto* cu cea din alte pagini de Beethoven purtând aceeaşi indicație, de pildă partea lentă a Sonatei pentru pian op.10 nr.3). Se simte cumva rutina cântatului împreună, a uşurinței în colaborare, sunetul are în general o anume concretețe - poate şi din cauza captării, a înregistrării.

Preferințele mele se îndreaptă spre Cvartetul praghez *Talich*, fondat în 1962, spre o înregistrare a anilor 80. Partea întâi din op.59 nr.1 este fluentă, are o fizionomie individualizată, contraste extrem de convingătoare şi expresive: de nuanțe, de stări. Scherzo-ul rapid din partea a 2-a dezvăluie delicatețe, finețe, precizie ritmică, dialogurile între

instrumente sunt dramaturgic regizate. În toată desfăşurarea Cvartetului beethovenian, caracterul muzicii se modifică esenţial până în microstructura formei (motive şi fraze). Devine cantabil, liric, umbrit, cu speranţă sau deznădejde, dramatic sau visător, ferm sau uşor şovăitor. Punctele culminante se înlănţuie într-o logică perfect convingătoare (bunăoară reluarea temei principale în Coda părţii întâi), tempo-ul se aşează exact atât cât e nevoie pentru a corespunde retoricii muzicale respective.

Cvartetul ieşean *Voces*, fondat în 1969, a lucrat sub îndrumarea Cvartetului *Amadeus* şi, ca şi acesta, preferă să nu repete expoziţia din final. Înregistrarea din concert pe care am ascultat-o nu e tocmai perfectă, dar e vie, în comparaţie cu celelalte "conserve de Beethoven". Debutează cu celebra melodie a violoncelului într-un registru misterios. Spectrul larg al nuanţelor determină contraste mari în caracter, cele mai impresionante se percep nuanţele scăzute, şoptite cu delicateţe. Indicaţiile de *sforzando* sunt bine aşezate în tempo, atât cât trebuie ca să capete greutate, ceea ce e valabil mai ales pentru caracterul de Ländler din partea a doua. O foarte frumoasă parte lentă: cu adevărat *mesto*, o reculegere profundă, expresivă, pe alocuri cu nuanţe infinit de triste, cu aproape imperceptibile fluctuaţii de tempo - cele nescrise de Beethoven - care dau contur muzicii. Tema rusă din final începe foarte aşezat, se animă treptat.

Fondat în 1987, cu unii membri provenind din România, Cvartetul *Orpheus* înregistrează în Olanda op.59 nr.1, pe la începutul anilor '90. Din aceeaşi perioadă datează alte două versiuni, ale cvartetelor *Voces* şi *Tokio*. (Cred că nu este inutil a preciza momentul interpretărilor, de asemenea şi apartenenţa interpreţilor la o anume generaţie, dat fiind că acestea ar putea fi marcate de un anume spirit al timpului, vreo „modă" interpretativă, eventual influenţată de modificările în gusturile audienţei.) Calitatea sonoră a acestei înregistrări este incontestabilă: totul stă sub semnul performanţei profesioniste, interpreţii preferând tempo-uri rapide, accentuarea virtuozităţii (aici se aseamănă cu modelul trasat de *Amadeus*) şi, totodată, o anumită neutralitate faţă de textul muzical, nu se implică afectiv. Scherzo-ul apare mai bine conturat decât partea întâi, datorită contrastelor de caracter mai pronunţate între subsecţiuni. Mişcarea lentă este mai degrabă fluentă, lirică, fără a accentua tragismul conţinut în indicaţia de tempo şi de caracter a lui Beethoven, *Adagio molto e mesto*.

Este interesant cum aceeaşi melodie din *Adagio* a sunat până acum (în audiţiile precedente) fie sobră, fie tristă, fie, în cazul cvartetului *Tokio*, cu o pronunţată tentă romantică, brahmsiană. Sonoritatea este mai estompată - din punctul de vedere al înregistrării realizate de acest ansamblu cameral fondat în 1969 şi actualmente condus de un prim violonist european -, dar

predomină o noblețe în atitudinea interpretativă şi un bun gust desăvârşit. În general, versiunea aceasta este mai degrabă sensibilă, fără a părăsi însă deloc limitele echilibrului clasic.

Într-o privire de ansamblu asupra celor cinci versiuni ale Cvartetului op.59 nr.1, le-aş putea clasifica fie pe criteriul înregistrare pentru disc versus înregistrare din concert, fie al concepției virtuoz-obiective *Amadeus, Orpheus*) față de una mai profundă, mai expresivă (*Talich, Voces, Tokio*). S-a observat fără îndoială şi obsesia mea față de viziunea interpretativă asupra părții lente. Pătrunderea în sensurile ei adânci sau stabilirea mai comodă a interpreților la un nivel epidermic al mesajului muzical poate constitui un alt criteriu în departajarea versiunilor, cel puțin în acest Cvartet de Beethoven. Fiecare text muzical îşi are concentrat undeva, în desfăşurarea discursului sonor, unul sau mai multe puncte tensionale, aflate în legătură cu altele, de relaxare. Sarcina principală a interpretului, dar şi a criticului (critic în sens larg, de cronicar muzical, dar şi de analist) este de a le identifica şi de a le exprima.

3. *Images* de Claude Debussy

Cu Jean Martinon şi Orchestra Națională a Franței inițiez o altă serie de cinci interpretări comparate ale suitei simfonice de Debussy, *Images*, alcătuită din *Gigues*, apoi tripticul *Iberia - Par les rues et par les chemins, Les parfums de la nuit, Le matin d'un jour de fête* - şi, în fine, *Rondes de printemps*. Ambasador recunoscut al muzicii franceze, Jean Martinon (1910-1976) a dirijat mult repertoriu contemporan, asemenea tuturor dirijorilor de care va fi vorba aici, şi a realizat integrale Debussy şi Ravel. De aceea, se poate conta pe o versiune fidelă asupra textului debussyst, necesară ca un prim termen de comparație. Se remarcă mai cu seamă delicatețea şi o anumită obiectivitate impresionistă. Maniera *"veselă"* şi *"suplă"* a stilului lui Debussy, evidentă în indicațiile cu acest caracter din partitură, îi este mai apropiată dirijorului francez decât subtila senzualitate a mişcărilor lente, mai ales din piesa *Parfumurile nopții*. Cât despre orchestră, solo-urile de suflători (care aici nu ies în mod special în evidență) pot individualiza amprenta fiecăruia din cele cinci ansambluri orchestrale, aşadar trebuie ascultate cu atenție de la o versiune la alta.

Se ştie, *Imaginile* lui Debussy parcurg o geografie spirituală configurată de sursele muzicale folosite de compozitor. Nu e vorba de citate folclorice, ci de prelucrarea unor melodii din zona scoțiană în *Gigues*, din zona spaniolă în *Iberia* şi din cea franceză în *Rondes de Printemps*. După un dirijor francez, iată unul spaniol din aceeaşi generație, Ataulfo Argenta

(1913-1958). De ce această succesiune? Pentru că trebuie să apelez la un loc comun, la clişeul temperamentului şi originii meditaraneene, dat fiind că Argenta excelează în *Iberia*, şi mai cu seamă în părţile rapide ale acesteia, cele extreme. Pe de altă parte, strălucirea şi vivacitatea nu sunt egal compensate de misterul nocturn din *Parfumurile nopţii*, aici muzica e doar "*dulce*". Lipseşte "*un peu traîné*" din indicaţia "*expressif...*", aşa cum se întâmplă de altminteri în majoritatea versiunilor comentate. Contrastele sonore apar însă ceva mai spectaculoase în versiunea dirijorului spaniol şi a orchestrei *Suisse Romande* faţă de cea precedentă.

După doi dirijori ale căror date de naştere sunt aproximativ contemporane cu însăşi suita *Images* (compusă de Debussy între 1906-1912), iată un şef de orchestră din altă generaţie. Pierre Boulez (n.1925), celebru compozitor de avangardă, este totodată dirijorul ale cărui performanţe în Debussy şi Stravinski, de pildă, sunt general recunoscute. Versiunea sa la *Images* - în compania Orchestrei din Cleveland - mi se pare cea mai strălucitoare de până acum, incisivă şi precisă, datorită efectelor de percuţie extrem de bine evidenţiate şi a culminaţiilor conduse şi accentuate. Totodată, ascult cu atenţie *Parfumurile nopţii*, care la Boulez primeşte în fine acea subtilă senzualitate debussystă, acel mister nocturn inconfundabil.

Pierre Boulez este şi teoreticianul semnatar al unor pagini remarcabile despre Debussy, în speţă despre această lucrare orchestrală, combătând unele reproşuri aduse lui Debussy care, în pană de inspiraţie, ar fi recurs aici la teme populare... Dimpotrivă, Boulez vede în acest triptic încercările mereu înnoite ale lui Debussy de a-şi diversifica poetica. Susţinerea dirijoral-muzicală a acestor afirmaţii este evidentă, în cazul fericit în care teoreticianul ştie şi poate aplica în practica interpretativă cercetarea analitică nu doar a partiturii, ci a mecanismelor profunde de stil ale compozitorului abordat.

Mai tânăr decât Pierre Boulez, dirijorul Emil Simon (n. 1936) s-a preocupat şi el, la rându-i, de compoziţie (ca şi Jean Martinon, de altfel), iar repertoriul său dirijoral s-a stabilit în special la muzica romantică, impresionistă şi la cea românească actuală. La pupitrul Orchestrei Naţionale Radio (un ansamblu mai puţin performant decât celelalte discutate), Emil Simon reuşeşte fără îndoială o versiune notabilă, mai cu seamă în cazul acestei piese de orchestră, una din cele mai dificile nu doar din secolul XX. Orchestraţia sa strălucitoare, colorată, diversitatea fin-expresivă, evidentă din nuanţele precis notate de Debussy sunt provocări pentru orice ansamblu orchestral. Trebuie precizie, suplete, vivacitate, flexibilitate, pe care Emil Simon le obţine.

Geografia spirituală a *Imaginilor* lui Debussy se încheie cu unul din cei mai cunoscuţi şi apreciaţi dirijori ai momentului: Sir Simon Rattle.

Născut în 1955, şi-a legat mare parte a carierei de Orchestra din Birmingham, cu care l-am ascultat şi în *Imaginile* lui Debussy, iar din 2002 conduce, ca succesor al lui Claudio Abbado, Filarmonica berlineză.

Mă aşteptam ca versiunea lui Rattle să-mi placă cel mai mult (îl ascultasem pe viu la Berlin, în 2002). Aşa s-a şi întâmplat. Contrastele de tempo şi de caracter sunt pline de viaţă şi strălucire, înălţătoare. Am ascultat *Imaginile* de Debussy de patru ori, în interpretări de referinţă, le descopăr acum pentru a cincea oară, cu planuri instrumentale altfel scoase în evidenţă, cu solo-uri de suflători formidabile, cu subtile libertăţi de tempo ce servesc minunat muzica debussystă. Se decupează cu o claritate de cristal planurile sonore - nici un moment nu ai senzaţia de pastă orchestrală informă, altminteri un pericol dificil de evitat. Rattle rămâne o personalitate fascinantă, un dirijor de viziune, de concepţie. Ghidajul său printre indicaţiile lui Debussy din textul muzical mi-a apărut drept cel mai convingător, detectând în realitatea sonoră ceea ce urmăream în partitură: *dulce* (cu adaosuri de *lejer, depărtat, melancolic, pregnant* etc.), *expresiv* (cu adaosuri de *pasionat, suplu, uşor ironic, puţin marcat* etc.), *sec, vesel, nervos, viu, graţios, fantastic.*

4. Lecturi diferite ale *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc"*, de George Enescu

O asemenea analiză de interpretări comparate pe partituri enesciene mi se pare şi mai dificilă. Nu că nu ar exista versiuni suficient de numeoroase şi de diferite, dar pentru că Enescu este încă înţeles într-o manieră încetăţenită de decenii, rareori împrospătată de violoniştii şi pianiştii ce cântă *Sonata a III-a, „în caracter popular românesc"*. Evident că tocmai de la acest caracter trebuie să pornească discuţia, dat fiind că au trecut peste 80 de ani de la momentul compunerii Sonatei, iar ideile de naţional şi european s-au transformat între timp.

Acel 1926 era semnificativ tocmai pentru o perioadă efervescentă în istoria muzicii româneşti, de dinamice controverse asupra spiritului naţional şi sincronizării la modele europene. Timpul în care ne aflăm acum aduce inevitabil după sine modificarea percepţiei asupra sonatei. Mai este momentul de a accentua exotismul acestei muzici, aşa cum adesea s-a întâmplat până acum? Dacă atunci când a fost scrisă, sonata a însemnat un manifest pentru şcoala **naţională** românească, auditorul poate căuta acum mai pronunţat caracterul **european** al muzicii, al construcţiei de sonată clasico-romantică. În orice caz, caracterul românesc va transpare fără niciun dubiu, nu are cum să fie evitat de către orice interpret, dat fiind că este

minuțios indicat în partitură prin toate ornamentele şi întreaga scriitură instrumentală. Unde este însă de găsit caracterul european? În vreo anumită tradiție? Dacă la Bartók se simte imediat filiera beethoveniană, ce model occidental putem găsi pentru Enescu? Cred că în cazul de față referința ar putea fi una impresionistă, în sensul atitudinii rezervate, dar nelipsită de finețe şi expresivitate, a interpretului. Adesea, interpreții pornesc în această sonată de la un stil lăutăresc romantic (Sarasate să fie exemplul potrivit?), poate la fel de nelalocul său ca stilul Brahms în interpretarea *Sonatei de vioară şi pian* de Debussy.

Mai concret, după ce am ascultat câteva interpretări ale *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară* de Enescu (fără a avea pretenția că aş fi făcut cea mai potrivită selecție, dar parcurgând intenționat interpreți din generații şi spații diferite), mi-am configurat un set de criterii pe care le-am putut urmări în compararea variantelor respective. Criteriile s-au stabilit, fireşte, şi în urma particularităților de structură şi scriitură ale Sonatei, aşa cum le-am selectat din multiplele analize ale muzicologiei româneşti scrise despre această partitură.[194] În cele din urmă, traseul pe care l-am urmat a îmbinat analiza de text componistic cu repere extrase din teorii ale semanticii interpretării, aşa cum au fost formulate de către Dinu Ciocan.[195]

Am ales patru dimensiuni ale partiturii care mi s-au părut semnificative pentru interpret: două sunt complexe, şi anume **caracterul** (rezultat din minuțioasele notații ale lui Enescu, dar şi din structura melodiei şi armoniei sau din construcția formală) şi **culminațiile** (evident, nu doar cele dinamice), două se referă la **aspectul ritmic**, respectiv la **timbralitate**. Toate acestea sunt urmărite pentru fiecare mişcare în parte (v.tabelele din Anexă), deocamdată iată câteva idei de principiu, pentru întreaga sonată:

a. **Caracterul** liric rubato şi cel de dans popular pregnant ritmic declanşează contraste fie în interiorul mişcărilor (tema întâi față de a doua din forma de sonată a părții întâi), fie la nivelul întregii sonate (partea a treia față de celelalte); elementele onomatopeice, pastorale, care intervin

---

[194] *Valentina Sandu-Dediu, „Metode analitice de abordare a Sonatei a III-a pentru pian şi vioară de George Enescu", Bucureşti,* Simpozionul Internațional "George Enescu" 1995, *Editura Muzicală, 2000,* ed.îngrijită de Lucia-Monica Alexandrescu, p. 55-57.

[195] Metoda la care apelez în compararea variantelor interpretative este una stilistică, agrementată cu inserții din propunerile teoretice ale profesorului Dinu Ciocan (a se vedea D.Ciocan, A.Rădulescu, „Probleme de semiotică muzicală", în *Studii de muzicologie,* vol. XXI, Bucureşti, Edit.Muzicală, 1989, p.68-79; V. Sandu-Dediu, *„Cântece de pustiu* de Constantin Silvestri. Repere analitice privind semantica interpretării pianistice". Bucureşti, *Studii şi Cercetări de Istoria Artei,* 1994, p.39-55), aplicate practic de el în lucrul cu interpreții, demers de care am beneficiat şi pe care îl consider unic în lumea muzicală românească.

pasager în scriitura celor două instrumente, ar trebui să rămână la stadiul de sugestii fine, încadrate strict în ritmica şi metrica indicată, nu să fie subliniate în vreun fel ostentativ care va depăşi rapid graniţele bunului gust; în general, o listă detaliată a termenilor de expresie (asociaţi eventual cu termeni de tempo) configurează clar zona expresivă enesciană dintr-o anumită secţiune a sonatei; aceşti termeni trebuie doar înţeleşi în semnificaţia lor adesea complexă şi respectaţi ca atare.

b. Cum se construiesc **punctele culminante** pentru fiecare din cele trei părţi? Care este culminaţia întregii sonate? Prin puncte culminante înţelegem zone de maxim tensional, detectate pe baza analizei obiective de text (melodie, armonie, ritm, dinamică, timbralitate, formă), dar şi după o decizie subiectivă a fiecărui interpret. E posibil – şi indicat! - ca interpreţii să decodeze diferit acelaşi text muzical, să-şi stabilească propria ierarhie de puncte culminante. În analiză, soluţia poate fi oferită de ideea pedalelor armonice ce se desfăşoară, subtil, pe spaţii largi în sonata enesciană, într-o logică tonală ce se asortează cu o melodică modală. De asemenea, se iau în considerare momentele de *fff*, precum şi momentele de virtuozitate instrumentală. Paleta de nuanţe indică de altminteri destul de clar configuraţia culminaţiilor: muzica se desfăşoară pe curbe dinamice de la *ppp* la *fff*, şi cum nuanţe puternice nu sunt prea numeroase (mai ales în primele două părţi), ajută fără prea multă ambiguitate la stabilirea culminaţiilor. E de la sine înţeles că nu toate momentele de *fff* vor suna la fel de tare, nici toate *ppp* la fel de încet. Cele mai multe din versiunile interpretative audiate au arătat că, pe ansamblul Sonatei, finalul părţii a doua e cel mai scăzut în intensitate, dar încărcat de tensiune (timbrală, emoţională), iar finalul părţii a treia reprezintă culminaţia dinamică, motorică, de virtuozitate.

c. Referitor la **ritmică**, graniţa între parlando-giusto şi parlando-rubato poate fi trasată destul de dificil în partitura enesciană. Fidelitatea absolută faţă de indicaţiile compozitorului („absolută" se referă la limitarea exceselor de zel ale interpretului) este o condiţie ca interpretarea să nu cadă în derizoriu. Oricum, muzica se va desfăşura în primele două părţi predominant rubato, rezultat din notaţiile ritmice minuţios rafinate ale lui Enescu; orice rubato suplimentar al interpretării încarcă inutil expresia, trimiţând-o direct spre o lăutărie nu totdeauna de bun gust.

d. Aceeaşi idee obsesivă a fidelităţii faţă de partitură va conduce spre un stil violonistic cât mai purificat de glissandi; numeroşi interpreţi sunt tentaţi de a „îmbogăţi" pasajele indicate de Enescu în glissando cu multe altele, ceea ce afectează din nou parfumul lăutăresc, transformându-l într-o esenţă prea puternică. Intonaţia cât mai precisă, flexibilitatea şi exactitatea frazărilor la vioară vor favoriza şi colaborarea cu pianul, stilul pianistic

fiind mai uşor de încadrat în tipare occidentale. Desigur, **timbralitatea** reprezintă poate cel mai delicat capitol al interpretării violonistice, semnificând mult mai mult decât tehnica instrumentală, adică o anume atitudine faţă de sunet, care va alege să sublinieze sau nu intonaţiile lăutăreşti.

Departe de a avea pretenţia arogantă a decodării ideale în interpretare a *Sonatei a III-a* de Enescu, am încercat sistematizarea unor detalii extrase din partitură. Acestea sunt selectate şi organizate în funcţie de ideile pe care mi le-au dat interpreţii pe care i-am ascultat, şi dintre care aleg trei puncte de vedere:

✓ *Enescu şi Lipatti interpretează Enescu şi Lipatti*, înregistrare din 1943, Electrecord 2001. Minutaj: 7'23, 7'27, 7'35.
✓ Valentin Gheorghiu - Ştefan Gheorghiu, înregistrare din 1979, Electrecord 2005. Minutaj: 7'51, 7'37, 7'45.
✓ Suzanne Stanzeleit-Julian Jacobson, Meridian Records, London, 2002. Minutaj: 9'04, 9'22, 8'24.

Astfel, traseele schematice propuse mai jos - strict orientative - se pot constitui într-un ghidaj pe care-l pot folosi de acum înainte, comparând alte şi alte versiuni ale sonatei respective (v.Anexa). Cred că cele mai instructive paralele reies din generaţiile diferite cărora le aparţin interpreţii, precum şi din originea lor etnică. (Aş fi, bunăoară, curioasă să ascult interpreţi japonezi sau sud-americani în această partitură enesciană.)

De exemplu, o anumită abordare obiectivă, detaşată a partiturii enesciene se simte în versiunea înregistrată în Anglia. Duo-ul Stanzeleit-Jacobson respectă cu o fidelitate admirabilă, cu sobrietate şi cu intuiţie muzicală absolut toate detaliile. Un ascultător român s-ar putea plânge de lipsa „feeling"-ului lăutăresc sau ar putea găsi reconfortantă o altă privire asupra muzicii lui Enescu, evident venită din tradiţia occidentală. Dacă ar trebui să aleg modele pentru ceea ce înseamnă „caracterul popular românesc" în această sonată, nu aş sta pe gânduri numind duo-urile Enescu-Lipatti şi Gheorghiu-Gheorghiu. Însă exemplul al treilea m-a învăţat că există o versiune viabilă şi pentru „caracterul european" al muzicii lui Enescu.

ANEXĂ: CELE PATRU DIMENSIUNI

a. CARACTERUL

Partea 1: Moderato malinconico

Sobrietatea tânguirii din tema I - ca un lamento baroc, de tipul bachian, din *Matthäus Passion*. Se poate face o comparație cu stilul de interpretare al lui Debussy: sensibilitatea nu trebuie să fie romanțios-bolnăvicioasă, ci mai discretă, iar spiritul folcloric redat într-o manieră mai modernă decât cea lisztiană. Prima schimbare de caracter: măs.27 (tema a II-a), un autentic *giocoso*, foarte ritmic, nu trenat. În dezvoltare (măs.49), frecventele indicații de *lusingando* nu pot fi redate identic, mai ales că apar în combinații timbrale diverse, la vioară şi pian. *Sostenuto lamentoso* de la măs.91, urmat de *con suono, patetico*, la vioară, deasupra "țambalului" la pian", readuc atmosfera de lamento baroc. În Codă ar trebui evitat suspinul dulce, dată fiind indicația spre introspecție, *molto espress. pensieroso*.

Partea a 2-a: Andante sostenuto e misterioso.

Atenția ar trebui îndreptată spre indicații ca *misterioso, eguale, senza espressione!* Semnifică o anume distanță, obiectivare, nonimplicare romanțioasă. Moment aparent fără mare importanță, cel din măs.20-21,o „furtună într-un pahar cu apă", este exagerat uneori de interpreți, de dragul paradei de virtuozitate la ambele instrumente. Acest *quasi scivolando* sugerează o vagă asemănare cu *Sonata nr.1* de Prokofiev, unde un asemenea pasaj evoca parcă „vântul printre morminte"... A decupa melodia cu claritate din hățişul melismatic (v. măs. 52) nu e o sarcină uşoară. „Țambalul" revine la pian, dar cu caracter diferit față de partea 1, dat fiind că se suprapune pe un strat diferit.

Partea a 3-a: Allegro con brio, ma non troppo mosso.

Trebuie comparat caracterul de joc din tema a II-a, partea 1, cu acesta, accentuat şi de indicația *rustico*, apoi în cupletul 1, cu multe indicații de *scherzando*. Arcuirea formală nu este simplă, dat fiind că al doilea cuplet e o temă cu variațiuni. În interpretare, această mişcare mi se pare cea mai puțin problematică, deşi cea mai virtuoză dintre cele trei. Existând însă motorica dansului, ambiguitățile de caracter ale tipurilor lirice, „lăutăreşti" din părțile precedente nu mai pun aici probleme.

b. TIMBRALITATEA:

Partea 1:

Tema I la vioară extrem de precisă, fără glissandi între intervalele mici, sau între componentele ornamentelor; structurile melodice cu secundă mărită ar trebui fluidizate firesc, aproape „impresionist", de asemenea în general cele ondulate, melismatice. A cânta moduri cromatice în cazul de față înseamnă, pentru violonist, a fi conştient de încadrarea melodiei în armonia funcțională, evidentă în pedalele larg desfăşurate la pian; tot impresionist este şi procedeul desfăşurării melodice a armoniei.

Partea a 2-a:

Flageoletele din debut, la vioară, cu cât sunt mai precise intonațional şi mai *non vibrato* (aşa cum scrie Enescu), cu cât sunt mai exacte ritmic şi fără glissandi intermediare, cu atât devin mai spectaculoase pentru auditor.

Partea a 3-a:

Cum se reflectă indicația de caracter *rustico, non stacc.*, în atacul violonistic? Înseamnă o anume greutate a atacului, sau o anumită suplețe a refrenului, deşi ne-staccato? Tehnicile de arcuş, alternări rapide de moduri de atac la vioară (de exemplu, *spiccato/non spiccato*), *flautato* etc. determină nota mai spectaculoasă din punct de vedere tehnic a acestei părți.

c. RITMICA

Partea *1:*

Problemele complexe ritmice, implicit de caracter, se pot rezolva ascultând mereu pianul, care poate fi ghidul ritmic (şi armonic, desigur) ideal. Repriza începe cu acea variantă modificată ritmic a temei I, "ben ritmato", ceea ce implică o altă atitudine față de temă. Structura de la măs.82 - numită hora bătrânească de Pascal Bentoiu - este adesea cântată prea rubato la vioară; mai degrabă s-ar adapta ritmic şaisprezecimilor egale de la pian.

Partea 2-a:

Indicația de *un poco rubato* apare abia în măs.29, ceea ce arată o desfăşurare ritmică giusto până acolo. Marea precizie ritmică garantează curățenia interpretării. Complexitatea diviziunilor excepționale trebuie clar rezolvată, nu înlocuită cu capcana rubato-ului perpetuu.

Partea a 3-a:

Discursul ritmic este mai neproblematic, din punctul de vedere al unui giusto reieşit din tempo rapid şi caracter de dans popular. În consecinţă, susţinerea ritmică nu e stânjenită de diverse posibile interpretări ale rubato-ului.

d. CULMINAŢIILE

Partea 1:

Zona de maxim dinamic **M1** este finalul Dezvoltării, începe pe la măs.66, până la *fff, con slancio* la măs.69. Un posibil **M2** poate fi considerat *ff* înTema a II-a (măs.38), iar **M3** şi **M4** - *ff* în Codă (măs.97, apoi 100-101).Trebuie evidenţiate nuanţele de *ppp*: măs.44 la vioară, scădere asociată cu coborârea spectaculoasă intervalică; anticipă de fapt următorul *ppp*, la ambele instrumente, măs. 47: concluzia expoziţiei. Următorul *ppp* e doar la pian (măs. 65), şi reprezintă practic începutul creşterii spre marea culminaţie din Dezvoltare. Finalul părţii 1 este în *ppp* - evident cea mai scăzută nuanţă dintre toate acestea notate cu *ppp*.

Partea a 2-a:

M1 (începe din măs. 63 - *fff ben sost.*) înseamnă a susţine tensiunea pe o zonă melodică importantă; în ea se include şi măs.69 (*pes. largamente*). Toată această zonă culminativă e plasată în revenirea **A**-ului din forma de lied. Chiar la începutul acestei reprize, măs.56, apare primul *ff*. Altfel, în partea aceasta predomină nuanţa de *pp*. Sunt câteva momente în *ppp*, de culoare, fie la un instrument, fie la celălalt, dar pentru *Adagio*-ul final trebuie păstrate nuanţele cele mai scăzute ale duo-ului, şi nu doar din această mişcare, dar chiar din întreaga Sonată.

Partea a 3-a:

Aici sunt cele mai multe nuanţe puternice, întărite şi de termeni de expresie - *strepitoso* de exemplu; în variaţiunea 1, pianul e *con suono, ff;* în variaţiunea a 2-a, vioara e *stridente, sempre ff*, iar în ultima variaţiune, înainte de refren, vioara e *strepitoso*, iar pianul *ruvido*, tot *ff*. Zona culminativă a acestei părţi şi a întregii Sonate începe la măs.307, *Con fuoco*, urmat de *selvaggiamente, furioso, ruvido*, de mai multe valuri de acumulare a tensiunii (nu numai dinamice), până la Coda (măs.445). Aici, valurile continuă în *impetuoso*, apoi *stridente* (numeroase *sff*) care devine *piangendo*, în fine la măs.477 găsim culminaţia maximă, *appassionato sost., tutta forza, fff* etc., până la sfârşit.

În loc de concluzii:

Nu numai stilistica şi estetica muzicală, la fel stilistica şi semantica muzicală au multiple puncte de convergenţă, de la identificarea figurilor retorice cu modalităţi de definire semantică a discursului muzical (în special renascentist şi baroc), până la unele teorii asupra interpretării muzicale. Cum poţi oferi fundamentări teoretice unui interpret, pentru a-l ajuta în atingerea unui ideal stilistic de interpretare, altfel decât încercând să defineşti zona semantică a piesei date, ceea ce include desigur şi analiza structurală, sintactică? Gradul de complexitate şi de profunzime a analizei destinate interpretului ia proporţii în asemenea demersuri.

Asemenea analize au început, timid, să apară în muzicologia românească, beneficiind de suportul formulat teoretic şi sprijinul acordat practic unor interpreţi de către profesorul Dinu Ciocan. A-i aplica şi continua teoriile rămâne o provocare mereu dificilă, pe care o lansez, la rându-mi, generaţiilor mai tinere.

LIVIU DĂNCEANU

ÎNCERCARE ÎN NARATOLOGIA MUZICALĂ

1. Între liric şi epic

1.1. Epicul în muzică s-a manifestat ulterior liricului; procesualitatea a succedat staticul, inerţialul; contemplaţia a anticipat acţiunea; cinetica sonoră de tip expozitiv a amânat-o mult timp pe cea de tip dezvoltător.

1.2. Motivaţia rezidă, probabil, în pre-existenţa culturilor muzicale tradiţionale, contigue cu dimensiunea sacrului şi extempte dinamismului fenomenologic dezvoltat mai târziu de spiritualitatea occidentală. Primordialitatea culturilor ritualice întemeiate pe preeminenţa travaliului repetitiv, minimal ca expresie directă a reflectării emoţiilor şi sentimentelor individuale şi, mai ales, colective, a prezervat vreme îndelungată o anume nuanţă meditativă, reflexivă, cu o sensibilă tentă de implacabilitate.

1.3. Muzica narativă (exceptând poate cazurile în care textul însoţitor era el însuşi o naraţiune) a apărut atunci când compozitorul (profesionist) a început să conştientizeze relaţia lui cu materialul sonor, cu structura formală şi să-şi pună problema scopului estetic, a coerenţei opusului, precum şi a efectului de ansamblu.

1.4. O lucrare muzicală ce evidenţiază o osatură narativă comportă conexiuni veridice şi viabile cu istoria muzicii, din care îşi extrage sursele propriu-zis muzicale, ori cu realitatea înconjurătoare (concretă) sau cu ficţionalitatea (abstractă), din care preia sursele extramuzicale.

1.5. Muzica de sorginte lirică are contingenţe cu poezia (ca specie a literaturii), mizând, la limită, pe perceperea simultană, pluridirecţională a evenimentelor sonore, îndrăgind discursivitatea şi atemporalitatea.

1.6. Muzica de sorginte narativă aduce cu genul romanului (un fel de *Dichtung*), sprijinindu-se pe consecuţia, cursivitatea şi istoricitatea evenimentelor sonore.

1.7. O posibilă descriere a muzicii narative ar trebui, credem, să pornească de la: a) cronologia secvenţelor muzicale; b) incidenţa dintre aceste secvenţe; c) relaţiile catenice şi cauzalitatea lor; d) ascensiunea şi decăderea, exclusivitatea sau, dimpotrivă, prezenţa sporadică a unui eveniment sonor; e) fluctuarea, transformarea, deghizarea, înstrăinarea (etc.) evenimentelor şi secvenţelor sonore; f) articularea unui relief echilibrat, comensurabil, apt să configureze o formă logică, verosimilă.

1.8. În viziunea lui Wellek şi Warren[196], literatura narativă afirmă trei elemente constitutive: intriga, caracterizarea personajelor şi cadrul (sau atmosfera). Extrapolând această viziune la teritoriul artei sunetelor, putem aprecia că muzica narativă se fundamentează pe: a) contrastul motivic; b) cauzalitatea raporturilor de succesiune sau de simultaneitate dintre motive; c) travaliul intern grație căruia se configurează motivele muzicale.

1.9. O narațiune muzicală este imposibil de zugrăvit într-un alt sistem semiologic. Ea se exprimă în limbaj specific intraductibil, dar nu şi incomunicabil. Un limbaj făuritor de semantică proprie.

1.10. Un fenomen similar se petrece cu genul liric, imposibil sau, oricum, nerecomandabil de a fi transpus în idiom epic. Dar şi cu limbajul epic, cu neputință de a fi tâlcuit în grai liric. Sunt imposibilități ce nu invalidează nicidecum existența unor semantici aferente, pe de o parte liricului, pe de alta epicului.

2. Între tranzitivitate şi reflexivitate

2.1. Referindu-se la dubla intenție a limbajului omenesc, Tudor Vianu[197] surprinde două aspecte esențiale: a) faptul lingvistic este în acelaşi timp tranzitiv şi reflexiv; b) între tranzitivitate şi reflexivitate există un raport de inversă proporționalitate.

2.2. Tranzitivitatea ilustrează în acest caz relația prin care se transmite o anumită legătură (caracteristică, valoare), ce se verifică a fi similară în planul tuturor entităților (nivelurilor, termenilor etc.).

2.3. Reflexivitatea constituie aici apanajul celor ce se răsfrâng, transmițându-se pe sine, făcându-şi cunoscute propriile întrebări şi răspunsuri.

2.4. Cu cât o operă este mai tranzitivă, cu atât ea este mai puțin reflexivă şi invers, cu cât indicele de tranzitivitate este mai scăzut, cu atât cel de reflexivitate este mai crescut.

2.5. Acelaşi Tudor Vianu[198] observă că „cine vorbeşte comunică şi se comunică. O face pentru alții şi o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală şi se organizează un raport social."

2.6. Muzica, în calitatea ei de limbaj încărcat cu sens şi semnificație, reflectă persoana compozitorului şi, în ipostaza de artă mediată, a

---

[196] Rene Wellek şi Austin Warren, *Teoria literaturii*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 286.

[197] Tudor Vianu, *Despre stil şi artă literară*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965, p. 21 urm.

[198] Tudor Vianu.

restitutorului, afectând totodată, în maniere şi intensităţi diferite, pe toţi cei ce o ascultă.

2.7. Reprezentarea fiinţei colective, care este publicul virtual, se săvârşeşte în special prin sacrificiul intimităţii şi accederea la înţelesuri cât mai generale, care să poată fi transmise oricărei sensibilităţi omeneşti. Strategia componistică a muzicilor intens tranzitive trebuie să pună în prim plan acele soluţii convenabile (convenţionale, comode), menite să fie împărtăşite de o audienţă cât mai largă.

2.8. Oglindirea persoanei autorului se realizează graţie inflamării intimităţii şi a adevărurilor ei subiective, întruchipate în mijloace componistice, pe cât posibil, proprii, inedite, ceea ce face ca aria de circulaţie a produselor muzicale bazate pe primatul reflexivităţii să fie restrânsă, mărginită.

2.9. Tranzitivitatea şi reflexivitatea sunt valori ce determină gradul de popularitate şi, de ce nu, de accesibilitate a unei opere muzicale: cu cât tranzitivitatea creşte, cu atât opera este mai „prietenoasă" şi mai la îndemână; cu cât reflexivitatea este mai accentuată, cu atât opera este mai impopulară şi mai dificil de abordat.

2.10. Ascultaţi o piesă muzicală în stil rock, pop sau rap: sumedenie de locuri comune, de expresii care se repetă, de stereotipuri, rezolvări tipizate, ca şi cum autorii ar veni în faţa auditoriului cu formule de întâmpinare şi de politeţe ce vizează zonele oarecum superficiale ale conştiinţei. Acelaşi lucru se întâmplă cu acele muzici savante ce reiterează vocabulare şi sintaxe sonore de multă vreme consacrate şi care, prin reproducere, scad preţul unui opus ca document interior, atenuându-i în mod evident reflexivitatea.

2.11. La polul opus, muzicile surrealiste, improvizatorice şi chiar cele intens formalizate (serializate, fractalizate, stockasticizate), propunându-şi să se exprime cât mai complex şi mai profund prin exhibarea fondului cel mai intim subiectiv, au toate şansele să eşueze în inextricabilitate şi obscuritate, devenind intranzitive.

2.12. În general, tranzitivitatea este solidară tendinţelor manieriste (întemeiate pe combinarea eclectică a unor mijloace de expresie deja existente), în timp ce reflexivitatea se fundamentează pe acele atitudini remanieriste (axate pe invenţie şi înnoire).

2.13. Deopotrivă muzicile în care intenţia tranzitivă este precumpănitoare şi muzicile în care reflexivitatea urcă la altitudini apreciabile pot etala cinetici de tip narativ. Din această perspectivă, narativitatea este fie tranzitivă, fie reflexivă.

2.14. Unul este caracterul narativ, bunăoară din *Concertul pentru orchestră* de Bartók sau din *Pasărea de foc* de Stravinski (opusuri

predominant reflexive, remanieriste), şi altul este cel din, să zicem, *Simfonia în re minor* de Méhul ori din *Uvertura* la Opera *Medeea* de Cherubini (muzici preponderent tranzitive, manieriste). Pe de o parte se impune o narativitate activă (directă, fățișă, nemijlocită), născută din voința de reflexivitate a celor dintâi autori, iar pe de altă parte se evidențiază o narativitate reactivă (indirectă), tăinuită şi mijlocită de preocupările întru tranzitivitate afirmate în mesajele sonore ale celorlalți doi compozitori.

2.15. Narativitatea de tip reflexiv este cu atât mai activă cu cât nivelul de reflexivitate este mai mare şi cu atât mai reactivă cu cât reflexivitatea este mai discretă.

2.16. Narativitatea de tip tranzitiv este cu atât mai reactivă cu cât gradul de tranzitivitate este mai ridicat şi cu atât mai activă cu cât tranzitivitatea este mai estompată.

2.17. Există, prin urmare, patru cazuri limită (tipologii) de narativitate, funcții ale coeficienților de tranzitivitate şi reflexivitate: a) narativitate tranzitivă activă (când mijloacele componistice de implementare a epicului sunt vetuste, desuete, dar nu în aşa măsură încât să pericliteze atenția şi interesul față de un opus muzical); b) narativitate tranzitivă reactivă (când substanța epică are la bază un arsenal de procedee depăşite, demodate, suprimând în bună măsură atracția față de muzica respectivă); c) narativitate reflexivă activă (când epicul este livrat de anumite tehnici de organizare sonoră pe cât de inedite şi incisive pe atât de incitante şi provocatoare); d) narativitate reflexivă reactivă (când cinetica sonoră de tip epic rezultă din aplicarea unor principii de compoziție inedite, originale, nu însă îndeajuns de senzuale, de excitante încât să întrețină focul pasiunii).

2.18. Niciuna dintre cele patru ipostaze ale narativității nu deține, îndeobşte, un statut de exclusivitate pe parcursul unei lucrări muzicale datorită faptului că însăşi tranzitivitatea sau reflexivitatea nu sunt în practica muzicală atitudini izolate ori exhaustive.

2.19. De multe ori intenția tranzitivă se rezolvă într-o intenție reflexivă şi invers, un proiect reflexiv se transformă într-alt proiect tranzitiv, astfel încât opera muzicală validă, autotrofă să fie fructul coadaptării a două voințe complementare (tranzitivă şi reflexivă), purtând pecetea punerii lor de acord într-un întreg artistic comprehensibil şi expresiv.

2.20. Tipologiile narativității sunt determinate de câmpul de acțiune a tranzitivității şi reflexivității, de interferențele dintre ele, precum şi de limitele lor.

3. Între claritate şi echivoc

3.1. Orice operă de artă transmite un mesaj, adică un lot coerent şi congruent de informaţii în plan estetic şi etic, formând un tot inteligibil şi exploatabil.

3.2. Mesajul operei, din perspectiva facturii sale, poate fi ambiguu, echivoc, plurivalent, aproximativ ori, din contră, clar, precis, monovalent, răspicat. În funcţie de această factură, o operă artistică este deschisă sau, respectiv, închisă.

3.3. Atunci când opera este deschisă, ea transmite o pluralitate de semnificaţii coabitante în spaţiul aceluiaşi semnificant.

3.4. În muzică, mai mult decât în celelalte limbaje artistice, ambiguitatea deţine proprietatea laxităţii, a mobilităţii, gradele de echivoc semantic întinzându-se pe o scală de la un minim spre un maxim, aceste grade fiind în totalitatea lor probabile şi relative.

3.5. Dezordinea, informalul, indeterminarea gestului componistic (toate cu caracter aproximativ şi, uneori, comensurabil), precum şi dialectica dintre formă şi deschidere, ce îmbracă multiple aspecte, au devenit frecvent scopuri explicite, manifeste în creaţia muzicală contemporană.

3.6. Conceptul de deschidere are aici acelaşi înţeles ca la Umberto Eco[199]: fără relief axiologic, el se referă la incapacitatea denominativă şi denotativă a mesajului sonor, incapacitate ce reprezintă o constantă a oricărei opere muzicale.

3.7. Între ambiguitate (sugestia multiplă) şi dezordine (nu aceea oarbă, fără leac, ci aceea rodnică, pozitivă), raportul de directă proporţionalitate este, statistic vorbind, unul întâmplător, neexistând o corelare a valorilor celor doi termeni.

3.8. Ambiguitatea constituie o condiţie posibilă şi necesară a operei deschise. Dezordinea este o clauză posibilă, dar nu şi necesară.

3.9. Umberto Eco[200] propune identificarea operei deschise cu un model abstract, cu aplicabilitate de o pronunţată generalitate, un model capabil să pună în lumină o anumită dialectică între structura operei, ca sistem fix de relaţii, şi răspunsul receptorului, ca înserare liberă şi refacere activă a acelui sistem.

3.10. Cu cât gradul de ambiguitate al mesajului unei opere muzicale este mai mare, cu atât opera respectivă este mai deschisă şi invers, cu cât

---

[199] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006, p.33.
[200] Eco, p.34.

coeficientul de claritate al mesajului sonor este mai mare, cu atât opera este mai închisă.

3.11. Termenii deschis/închis primesc aici o altă accepțiune decât aceea cu care erau învestiți în perioada aleatorismului formal, când se punea problema unui nou raport între operă și executantul ei. Atunci forma deschisă consta într-o posibilitate de organizări diferite încredințate inițiativei interpretului, cel care o definitivează chiar în momentul valorificării acestor organizări, în timp ce forma închisă rezida într-un ansamblu de realități sonore pe care autorul îl ordonează în mod definitiv și concluziv, astfel încât acesta să reproducă în esență forma imaginată de compozitor.

3.12. Parafrazându-l pe Luigi Pareyson[201], forma închegată și închisă în perfecțiunea ei de organism impecabil dimensionat poate fi în același timp deschisă, oferind posibilitatea decriptării în diverse feluri, fără ca singularitatea ei să suporte leziuni vizibile, și invers, forma deschisă, ocazională, circumstanțială poate fi totodată închisă, evidențiind o sumă limitată de înțelesuri (altfel spus, conținuturi), în ambele cazuri actul receptării însemnând deopotrivă interpretare și execuție.

3.13. Formele muzicale deschise semnifică ceva preponderent de domeniul concretului (și mai puțin al abstractului), și anume indiferența autorului față de finalizarea operei care, aparent, rămâne neterminată, fiind încredințată interpretului mai mult sau mai puțin ca piesele unui joc de puzzle.

3.14. Henri Pousseur[202] recunoaște existența unei poetici a operei deschise (în sens formal), afirmând că aceasta „intenționează să promoveze în interpret acte de libertate conștientă capabile să-l plaseze drept centru activ într-o rețea de relații inepuizabile, între care el instaurează propria sa formă, fără a fi determinat de o necesitate care să-i prescrie modurile definitive de organizare a operei consumate".

3.15. În funcție de cinetica unei compoziții muzicale (adică, de densitatea evenimentelor și de natura forțelor care o pun în mișcare), produsele sonore se pot împărți în două categorii distinctive și, de multe ori, delimitabile: contemplative și narative.

3.16. Muzicile contemplative poartă în sine un coeficient ridicat de închidere semantică, tinzând către o unică interpretare a mesajului sonor.

3.17. Muzicile narative, dimpotrivă, relevă un procent crescut de deschidere, adăpostind o pluralitate de conținuturi în stare să ducă la multiple interpretări posibile.

---

[201] Luigi Pareyson, *Estetica - Teoria della formativa*, Bologna, Editura Zanichelli, 1960, cap.V.
[202] Henri Pousseur, *La nuova sensibilita musicale*, în *Incontri musicali*, nr.2/1958, p. 25.

3.18. Creațiile contemplative pot fi percepute îndeobște ca muzici închise, iar creațiile narative pot fi recepționate ca muzici deschise.

3.19. Pornind de la premiza conform căreia ambiguitatea este direct proporțională cu deschiderea semantică și claritatea cu închiderea, ajungem la concluzia că muzicile, cu cât sunt mai ambigue, cu atât sunt mai narative și, cu cât mai clare, cu atât mai contemplative.

3.20. În beletristică lucrurile stau invers: o operă literară cu cât este mai ambiguă, cu atât ea este mai poetică, mai lirică, deci, mai contemplativă, și cu cât mai clară, cu atât mai prozaică, mai epică, recte, mai narativă.

3.21. O operă deschisă, cu o cinetică de tip narativ, mizează pe predominanța informației sonore, în timp ce o operă închisă, cu o cinetică de tip contemplativ, se bazează pe prevalența redundanței.

3.22. Narativitatea și contemplativitatea s-au impus ca dominante ale variilor perioade din istoria muzicii.

3.23. În Antichitate, fie că era repetitivă, fie improvizatorică, muzica afișa o pregnanță contemplativă, acționând mecanismul închiderii operei și, pe cale de consecință, lucrând împotriva deschiderii ei grație situționalității consumatorului, spre a-l determina să audă și să înțeleagă efluviile sonore în felul în care autorul (chiar dacă era însăși producătorul anonim și colectiv, sau poate tocmai de aceea) încerca să-i seducă spiritul.

3.24. În Evul Mediu s-a produs o schismă la nivel semantic: pe de o parte muzica de cult (gregoriană sau bizantină), prioritar monosemică, proliferează sacralitatea și contemplativitatea creațiilor tradiționale, antice (cu precădere muzica greacă, ebraică, nord-africană sau autohtonă); pe de altă parte, muzica laică (a cavalerilor), polisemică, în ton cu arta poetică pe care o slujea, se preta la tălmăciri în chei diferite: alegorică, morală, anagogică. Suntem în perioada în care muzica instrumentală (profană) este înzestrată cu o anumită deschidere în planul semnificațiilor mesajului, ascultătorul având șansa de a descoperi mai multe înțelesuri ale aceluiași text sonor, în funcție de dispoziția lui sufletească, dar și de experiența în materie, ceea ce înseamnă o narativizare a operei muzicale. Paul Ricoeur[203] nu exclude faptul ca lapidariile, conferind diverse posibilități de interpretare ale aceluiași mesaj artistic, să constituie o bază de decodare, instituind totodată unele direcții de lectură, excluzându-le însă pe altele.

3.25. Renașterea a accentuat caracterul narativ al cineticii travaliului componistic, sporind în special doza de informație nu atât la nivelul obiectelor sonore, cât mai ales în planul sintaxei muzicale, mulțumită dezvoltării și rafinării tehnicilor plurivocale (polifonic-superpoziționale).

---

[203] Paul Ricoeur, *Structure et Hermeneutique*, în *Esprit*, noiembrie 1963.

3.26. În Baroc, narativul şi contemplativul conviețuiesc amiabil ca două regnuri ce se vădesc a fi când autotrofe, când heterotrofe.

3.27. O direcție țintește negarea caracterului definitiv, static şi lipsit de echivoc al formei muzicale, formă ce se dinamizează întru indeterminarea efectului şi sugerarea unei dilatări progresive a spațiului sonor. Bunăoară, criteriile Barocului laic şi instrumental nu prea îngăduie viziunile privilegiate, frontale, categorice (vezi *Arta fugii* sau *Ofranda muzicala*), ci determină ascultătorul să se deplaseze necontenit pentru a recepta muzica în ipostaze mereu noi, sustrase obişnuințelor canonice, înțepenite. Narativitatea se consolidează pe ambiguitatea misterului componistic, ce se cade a fi descoperit şi cercetat, chiar şi în pofida faptului că opera muzicală nu se fundamentează pe raporturi evidente, previzibile.

3.28. O altă direcție vizează garantarea unei ordini cosmice în care se mizează pe stabilitatea esențelor. În Barocul religios şi vocal-simfonic surprindem îndemnul la închiderea sensurilor într-un mister, la fel de enigmatic, însă imanent, de data aceasta, unui tabu ce pretinde actul contemplării.

3.29. În Clasicism se profilează ideea unei muzici pure, deschise, narative în ceea ce priveşte cinetica centrului şi a marginii relațiilor armonice, tonal-funcționale, dar închisă, contemplativă sub raportul tectonicii sintaxei şi morfologiei limbajului sonor: aplicarea consecventă a principiilor simetriei şi cvadraturii în alcătuirea motivelor, frazelor şi perioadelor ori în structurarea formulelor ritmice şi a strategiei orchestrale.

3.30. Romantismul propune cu osârdie evitarea sensului unic şi aureolarea textului muzical cu o remarcabilă densitate de sugestii, postulând intenționat opera deschisă, polisemică, încărcată de narativitate.

3.31. Tot ceea ce a urmat Romantismului (Impresionism, Expresionism, Neoclasicism, Concretism, Conceptualism etc.) şi-a extras seva fie din programatismul (manifest ori implicit) intens narativ, fie din universul disciplinat al Barocului religios, accentuat contemplativ, ambele paradigme desfăşurându-se sub semnul opiniei lui W.Y.Tyndall[204] conform căreia opera de artă este o construcție pe care oricine o poate utiliza cum crede de cuviință.

3.32. Există posibilitatea ca o compoziție muzicală să fie închisă (contemplativă) la nivelul conținutului şi deschisă (narativă) în planul formei de ansamblu, secțiunile ne mai fiind înlănțuite potrivit unui determinism statornic, fiecare secțiune devenind un nod de sensuri, un fel de *pun* sau *calembour* formal, ce îl situează pe receptor, aşa cum observă

---

[204] W.Y.Tyndall, *The Literary Symbol*, New York Columbia University Press, 1955, p.51.

Henry Pousseur[205], în mijlocul unei rețele de relații inepuizabile, alegând (dar știind bine că alegerea sa e condiționată de obiectul pe care-l urmărește) gradele sale de apropiere, punctele lui de revenire, scara lui de referințe (vezi Ștefan Niculescu: *Eteromorfie* pentru orchestră mare și *Formanți* pentru coarde cu sau fără alte instrumente).

3.33. Sub aspect formal putem identifica opera deschisă cu sintagma lui Umberto Eco[206]: opera în mișcare.

3.34. Datorită compunerii și re-compunerii virtuale a părților componente, o operă în mișcare poate îmbrăca aparența muzicii de tip narativ, fiind în prezența unui fenomen de neidentificare a operei respective cu ea însăși, și de evidențiere a unor noi aspecte după fiecare consum estetic.

3.35. Dacă în literatură narativitatea se supune în general principiilor logicii deductive, reliefând un mesaj concret, inconfundabil, în lumea muzicii narativitatea este mai curând solidară ideii de câmp, cu varietatea lui de cauze și efecte, de determinări și neprecizări, de continuități și intermitențe, relevând un mesaj abstract, indefinibil.

3.36. Narativitatea unei opere muzicale se apropie de ceea ce Jean-Paul Sartre[207] numea *Abschattungen*, adică profiluri, opera neputând fi redusă la o serie finită de manifestări, fiecare din ele conturând un mesaj în continuă schimbare.

3.37. Profilurile mesajului sonor stau la baza oricărui act de percepție și caracterizează fiecare moment al experienței noastre de cunoaștere a unui opus muzical.

3.38. Problema raportului dintre mesajul sonor și fundamentul său narativ devine, într-o perspectivă de deschidere perceptivă, problema raportului dintre mesaj și pluralitatea percepțiilor pe care el le emană.

3.39. Narativitatea mesajului sonor este, în funcție de realizările *de facto*, identificabilă cu formativitatea individualizată, ale cărei intenții se află organic însămânțate în datele originare oferite de opera muzicală.

4. Între cauză și efect

4.1. Consecutivă metodei etnologiste, dar și a celei lingvistice, metoda sociologică de analiză conținutistică (inițiată în bună măsură de Vladimir I. Propp[208]) pledează în favoarea ideii conform căreia orice mesaj

---

[205] Pousseur, p. 25.

[206] Eco, p. 58-59.

[207] Jean Paul Sartre: *L'Etre et le Neant*, Paris, Gallimard, 1943, p.12.

[208] Vladimir Iakovlevici Propp, *Morphology of the Folktale, Folklore and Linguistics*, Bloomington, Indiana University Press, 1958.

narativ este analizabil printr-o anume metodă cu condiția necesară și suficientă ca el să comunice o poveste.

4.2. Subiectul unei povestiri, fie el transpus în limbaj literar, coregrafic, cinematografic, muzical ori plastic, nu se transmite prin intermediul cuvintelor, gesturilor, imaginilor, sunetelor, contururilor sau culorilor, ci, așa cum remarca Claude Bremond[209], prin evenimente și situații semnificate de respectivele cuvinte, gesturi, imagini, sunete, contururi sau culori.

4.3. Morfologia limbajului muzical este similară morfologiei din botanică, disciplină ce studiază părțile componente ale plantelor, legăturile dintre ele, precum și raporturile lor cu întregul.

4.4. Bedier[210] apreciază narațiunea ca fiind un lanț de termeni invarianți și de termeni variabili.

4.5. Pe cale de consecință putem afirma că subiectul unei narațiuni rezidă într-un mozaic de motive (atomi narativi)

4.6. Motivul (atomul narativ) reprezintă, în accepțiunea lui Stith Thompson[211], un detaliu, iar suma acestor detalii alcătuiește narațiunea. Atenție însă: același Thompson consideră că valoarea tradițională a detaliului nu poate ființa în prezența locurilor comune, ci doar atunci când suntem în fața măcar a unei minime doze de originalitate.

4.7. Un atom narativ poate îndeplini două sau mai multe funcții distincte, iar o funcție poate fi îndeplinită, la rândul ei, de doi sau mai mulți atomi narativi, Propp[212] înțelegând prin funcție o faptă săvârșită de un personaj (în muzică, un motiv ritmic, melodic, armonic) bine definit din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii (travaliului componistic).

4.8. În ce măsură succesiunea atomilor narativi și a funcțiilor este liberă în cazul unei povestiri ? Dar a unei lucrări muzicale ? Există o conexiune între logica succesiunii și gradul de co/inco/erență a unei opere literare/muzicale ?

4.9. În orice caz logica narațiunii literare (cel puțin așa cum transpare ea din analiza basmelor ruseşti întreprinsă de V. I. Propp sau din cercetările lui C.Bremond) se întemeiază pe un set de reguli (firește, însoțite de însemnate excepții) ce țin de: a) funcțiile personajelor; b) numărul total al funcțiilor; c) înșiruirea funcțiilor; d) structura mono- ori poli-tipică a diferitelor specii literare; e) existența unor funcții-pivot care să permită schimbarea cursului narațiunii.

---

[209] Claude Bremond, *Logica povestirii*, București, Editura Univers, 1981, p.29.

[210] Joseph Charles Marie Bedier, *Les Fabliaux*, Paris, Honore Champion, 1964, p.499.

[211] Bremond, p.43

[212] Propp, p. 26-27.

4.10. La rândul ei, logica narațiunii muzicale este infinit mai discretă şi mai laxă, presupunând raporturi de reciprocă implicație care migrează din funcție în funcție, ca de la o za la alta într-un lanț ori de la o traversă la alta sub şinele de cale ferată.

4.11. Atomul narativ muzical, aidoma funcției pe care o prestează, comportă o finalitate temporală, având capabilitatea de a deschide mereu alternative, definind totodată o sumă de consecințe.

4.12. Oricând într-o lucrare muzicală atomii narativi (motivele) se pot desface, descompune pentru ca ulterior să se reorganizeze în baza unor tehnologii relevabile fanteziei şi strategiei componistice a autorului, stilului epocii, principiilor estetice aferente.

4.13. Există, astfel, la nivelul narațiunii muzicale, posibilitatea unei bifurcări embrionare de o importanță structurală ce convoacă necesitatea de a nu actualiza o anume funcție narativă fără a virtualiza opțiunea ei antinomică sau, măcar, complementară.

4.14. Dacă în literatură narațiunea impune, conform teoriei emise de Claude Bremond[213], o construcție a succesiunilor funcțiilor plecând de la *terminus ad quo*, ce deschide rețeaua variantelor posibile, narațiunea muzicală se sprijină mai mult pe *terminus ad quem*, principiu datorită căruia îşi operează selectarea variantelor optime.

4.15. O narațiune în limbajul sunetelor se constituie dintr-un ansamblu de motive (covârşitor preexistente) pe care le regăsim combinate în varii feluri în alte muzici.

4.16. Dar motivul muzical nu-şi validează semnificația decât prin propriul său conținut, funcția narativă fiind cea care, deschizându-se asupra contextului narațiunii, îşi achiziționează un sens prin referire la alte funcții ce o preced sau o succed.

4.17. Funcțiile narative se grupează în secvențe diacronice (evolutive, configurate sau, dimpotrivă, deconfigurate) după o ordine în care libertatea înlănțuirii şi îngemănării îi asigură compozitorului şansa unei creații originale, rațiunea acestei ordini presupunând pe de o parte imperative logice, iar pe de altă parte acorduri estetice.

4.18. Acordurile (convențiile) estetice consimt uneori suprimări, adaosuri, permutări, regrupări de funcții, fără ca semnificația întregului să fie serios alterată. Imperativele (constrângerile) logice însă, solidare anumitor tehnologii de formalizare a parametrilor sonori, nu încuviințează derogări în succesiunea acestor funcții.

4.19. Admițând că stereotipul reprezintă în componistica muzicală un complex de soluții sistematizate în urma unor reiterări în condiții quasi-

---

[213] Bremond, p.43.

identice, a căror succesiune se realizează automat, precum şi că arhetipul muzical desemnează un model prim, originar al obiectelor şi evenimentelor sonore, atunci atomii narativi şi, prin extensie, funcţiile narative şi conexiunile lor depind în mare măsură de comportamentele arhetipale şi de stereotipurile muzicale.

4.20. Kenneth L.Pike[214] acreditează termenul *motivem* care are, în mare, aceleaşi conotaţii cu cel de funcţie la Propp. În plus, Pike utilizează cuvântul *alomotiv* pentru acele motive ce pot surveni în orice context motivemic dat.

4.21. Preluând şi adaptând perspectiva lansată de A.I.Greimas[215], putem aprecia că orice naraţiune muzicală comportă două nivele de analiză: a) nivelul aparent, în care predomină tehnicile de compoziţie specifice (de la dezvoltări prin eliminare ori secvenţe până la recurenţe şi colaje); b) nivelul imanent, în care pre-există acele principii sine-qua-non ale narativităţii (cum ar fi, de pildă, ideea de pluritematism, de contrast, de conflict, de climax, de verdict, de rezolvare etc.).

4.22. Nivelul aparent este circumscris programului stilistic al compozitorului, în timp ce nivelul imanent este demarcat de proiectul estetic.

4.23. Declanşarea naraţiunii presupune existenţa unor raporturi contractuale,
deopotrivă conjunctive şi disjunctive, între atomii narativi prezenţi într-un opus muzical. Atunci când aceste raporturi sunt exclusiv conjunctive, naraţiunea este diluată, muzica fiind mai mult una de tip descriptiv-evocator (muzică paralogic-depresivă). Atunci când raporturile sunt exclusiv disjunctive, muzica va fi într-o permanentă tensiune, părând complet fracturată (muzică dislogic-agresivă).

4.24. Retorica naraţiunii muzicale impune motivelor sonore legături ce se înfăptuiesc sub semnul contrarietăţii, implicării, transformării, variaţiei ori acomodării. Cu cât aceste tipuri de legături sunt mai numeroase într-o lucrare, cu atât planul narativ este mai bogat şi mai activ.

4.25. O condiţie suficientă a naraţiunii sonore este obligaţia de a se desfăşura ca un şir de opţiuni ale creatorului între mai multe feluri de a continua lucrarea. Câmpul narabilului este astfel, din punct de vedere teoretic, nesfârşit.

4.26. Această condiţie devine necesară în cazul muzicilor onirice, aleatoare, improvizatorice, cu alte cuvinte a acelor creaţii deschise formal.

---

[214] Kenneth L.Pike, *From etic to emic units in the structural study of folktales*, American Folklore, 75/1962, p.95-105.

[215] Algirdas Julien Greimas, *Les transformations narratives*, Paris, *Poetique*, 3/1970, p.322-333.

4.27. O altă condiție necesară a muzicilor narative este alternanța secvențelor fixe, unidirecționale, imuabile (aidoma șinelor de cale ferată) cu cele mobile, pluridirecționale, inconstante (ca macazurile de pe calea ferată).

4.28. Această condiție devine suficientă în cazul muzicilor ineluctabile fie dezvoltătoare, de tip baroc, ori antitetice, de tip clasico-romantic, fie expozitive, de tip impresionist, sau contradictorii, schizoide, de tip expresionist.

4.29. O abordare particulară a naratologiei muzicale ar putea fi inițiată din perspectiva ipostazelor narative evidențiate de Țvetan Todorov[216], ipostaze care, aclimatizate la rigorile gramaticii muzicale, apar ca ilustrări ale: a) aspectului semantic (ceea ce evocă ori transmite, în idiom specific, muzica); b) aspectului sintactic (combinarea unităților sintactice și relațiile ce se instaurează între ele); c) aspectului sonor (stilul unei muzici prin intermediul căruia aceasta este receptată).

4.30. După Todorov, propoziția (în muzică, motivul, n.n.) constituie unitatea narativă fundamental. Un șir de propoziții (între care se stabilesc relații cauzale și temporale) alcătuiește o secvență narativă, iar mai multe secvențe formează narațiunea ca atare.

4.31. Legăturile cauzale sunt cele care pun în mișcare narațiunea. În lumea muzicii cauzalitatea exprimă o virtualitate (așteptare, adăstare, expectativă) care se poate actualiza (altfel spus, se întrupează, se împlinește) sau nu. Actualizarea, la rândul ei, atrage sau nu finalizarea (fixarea, consolidarea, augmentarea ori confirmarea).

4.32. Din acest unghi, secvențele narative par a avea mai multe contururi posibile: a) virtualitate actualizată finalizată - când un motiv sau o frază interogativă, în sensul clasic al termenului (vezi Riemann[217] ori D'Indy[218]), își găsește răspunsul într-un alt motiv sau frază situată în aceeași tonalitate semantică; b) virtualitate actualizată nefinalizată - când un motiv sub forma de întrebare primește în consecuție un motiv cu alură de răspuns, după care urmează un alt motiv disonant semantic față de primele două motive; c) virtualitate neactualizată - când un motiv, ce solicită un alt motiv care să-l dezlege ori să-l soluționeze, rămâne suspendat, fără răspuns, motivele următoare plasându-se în zone semantice diferite.

4.33. Din punct de vedere semantic, motivele (ca și secvențele narative) pot fi: a) consonante (când sunt situate în aceeași paradigmă semantică); b) disonante (când se află în paradigme semantice diferite).

---

[216] Țvetan Todorov, *Gramatica Decameronului*, București, Editura Univers, 1975, p.118-120.
[217] Hugo Riemann, *Kompositionslehre*, Leipzig, 1920.
[218] Vincent D'Indy, *Cours de composition*, Paris, A.Durand et Fils, 1912.

4.34. Motivul sonor este verbul narativ al muzicii. El poate fi: a) optativ (ca o cauză ori ca o motivație); b) obligativ (ca un imperativ ce trebuie enunțat); c) condițional (ca un aglomerant ce interacționează cu alte motive, relaționându-le, înnodându-le); d) predicativ (ca un dispecer care direcționează motivele divers alcătuite sub aspectul materialului sonor).

4.35. Toate aceste categorii verbale (moduri epice) ale motivului muzical disponibilizează practic o infinitate de soluții narative construite eminamente pe dialectica dintre cauză și efect. Chiar și atunci când cauza este implicită, nemanifestă, iar efectul este așteptat *sine die*.

5. Între libertate și durere

5.1. Lucrarea *Cette lancinante douleur de la liberte*[219], op.113, pentru violă solo este formată din 23 de motive sonore (a,b,c,d,e,f,g,h,i,j,k,l,m,n,o,p,q,r,s,t,u,x,y) care nu sunt altceva decât actanții narațiunii ce transpare din muzica respectivă.

5.2. Cei 23 de actanți se prezintă în următoarea distribuție: a - a1 - a2 - a3 - a4 - b - a - c - a'1 - a''1 - b - d - a - e - f - a - g - h - i - j - k - a - l - m - n - a2 - a3 - o1 - a4 - o2 - a - b1 - f1 - p - q - a - a1 - r - a - a1 - a2 - a3 - a4 - s - a'''1 - a'''2 - a3 - a4 - t - u - x - m - x - r - x - i - x - b - x - x - o1 - x - x - x - a - y.

5.3. Actantul *a* reprezintă motivul *raissoneur*-ului, al crainicului, îndeplinind o funcție mesagerială, purtătoare de zvonuri și rumori.

5.4. Actantul *s* simbolizează motivul climaxului, al propășirii semnificațiilor dintr-un material sonor abreviat ce tinde spre epuizarea acestor semnificații și care joacă rolul funcției retorice, decompresoare.

5.5. Actanții *c, d, e, k, l, p, q, t* sunt motive parafrază la *Harold în Italia* de Berlioz, având o funcție referențială principală (în ordine cantitativă).

5.6. Actanții *o* și *r* constituie motive aluzive cu parfum de colind, substituindu-se într-o funcție referențială secundară.

5.7. Actantul *b* face de asemenea parte din grupul celor aluzivi, de data aceasta cu iz de landler, interpretând partitura unei funcții referențiale terțiare.

5.8. Actanții *i* și *u* pot fi identificați cu motive aluzive cu aromă de swing, purtătoare și ele ale unei funcții referențiale terțiare.

5.9. Actanții *f, g, h, j, m* și *n* au conotațiile unor motive sforare, intrigante, clevetitoare, arogându-și prerogativele unei funcții insinuante.

---

[219] vezi partitura de la p. (n. red).

5.10. Actantul *x* aduce cu un motiv retevei, similar unui accent laconic ori unei cadențe lapidare, eliptică, asumându-şi o funcție reactiv-concluzivă.

5.11. Actantul *y* semnifică motivul trufaş, zeflemitor, chiar arogant, de vreme ce are tupeul de a exclude (suspendând) în finalul lucrării tot ceea ce a fost până atunci prin înghițirea contextului de către pala de armonice naturale, fapt ce instituie o anume funcție ironică.

5.12. Actanții care se repetă (*a, b, f, i, m, o, r, x*) reprezintă macazurile narațiunii. Ele permit deschiderea evenimentelor sonore înspre varii direcții semantice.

5.13. Restul actanților alcătuiesc şinele narațiunii pe care sunt transportate evenimentele sonore constante, închise din punct de vedere semantic.

5.14. Tălmăcind evoluția narațiunii muziale în sistemul limbajului nostru verbal, putem risca următoarea interpretare posibilă: libertatea referențială se câştigă prin zvonurile dureroase insinuate de ironia reacțiilor concluzive în urma unei retorici decompresoare.

5.15. Nominalizând relieful lucrării *Cette lancinante douleur de la liberte*, cutezăm a afirma precum Costin Miereanu: formă accidentată ori chiar rănită, de-a binelea. Altfel spus, un relief narativ, fără doar şi poate.

6. Melomanii şi muzicile lor narative

6.1. Şi muzicile de divertisment povestesc. Evident, atunci când ele slujesc un text, narațiunea textului este autotelică. Când însă sunt în variantă instrumentală, prin repetitivitatea formulelor ori prin minimalismul informației sonore, narativitatea lor este estompată, caracterul lor fiind mai degrabă meditativ, contemplativ.

6.2. Muzica are nu numai darul seducției, ci şi al comunicării. În special muzica narativă abandonează postura seducătorului, instalând o abilitate categorică de a se pune în relație, de a vesti, a semnala, a coresponda ori a se adresa. În definitiv, a seduce înseamnă a subjuga, a captiva, a fermeca, dar şi a ademeni, a momi, iar în ultimă instanță, a corupe şi, de ce nu, a păcătui. A comunica este sinonim cu a anunța, a face cunoscut, a informa. Actualmente, seducția în muzică se bazează precumpănitor pe efectologie sau pe voluptatea sunetului în sine. Se vizează efectul imediat, impresia de moment, spectacolul gratuit, chiar echivocul. Comunicarea, dimpotrivă, țintește limpezimea, comprehensiunea, edificiul construit cu logică şi trudă. Ascult o muzică pe care culoarea, timbralitatea, exhibarea modurilor de atac sunt o manevră de

asalt, de cucerire instantanee a auditoriului, o manevră şireată ce devansează onestitatea şi integritatea lucrului cu sunetele. Decid totuşi să mă las sedus. Efluviile de efecte acustice mă împresoară, injectându-mi un ser tare, amețitor. Sunt tot mai permeabil, mai tranzitiv. Aproape drogat. În transă. Tranchilizat ? Convertit ? Gata ! Muzica s-a terminat. Ce-a fost asta ? Nu-mi amintesc nimic. Sunetele au trecut prin mine ca şi cum nu le-ar fi păsat că trupul meu ar fi putut constitui un cât de neînsemnat obstacol. S-au dus, ca şi cum nici n-ar fi fost. Dar au existat ele oare cu adevărat ?

6.3. E atâta liniaritate în noua muzică românească încât îmi vine să cred că suntem structural incapabili să producem şi să savurăm o anume punctualitate ori unghiularitate. Pofta de cursivitate şi reiterare, setea de contemplație ori vegetare, propensiunea pentru staza sonoră ne fac să uităm de multe ori că muzica e totuşi o artă temporală, că peisajul din dreptul urechii e bine să plece, să se mişte: sonoritățile se schimbă, fie şi infinitezimal, de la o secundă la alta, o modulație, un glissando, o cezură, o nouă pulsație, un accent, un incident timbral ori spectral îl modifică ireversibil. Oricât te-ai strădui să o prezervi, clipa sonoră nu poate fi păstrată. Decât doar dacă o abandonezi în favoarea alteia. O altă clipă. Mereu alta. Lucrarea muzicală curge prin clipele pe care le părăseşti, una câte una, până la ultima secundă luată cu tine şi căreia, vrând, nevrând, îi întorci spatele. Iar dacă muzicile contemplative îți oferă senzația că poți să le depozitezi, să fie, cum se zice, la purtător, muzicile narative se lasă însuşite prin intensiune cantitativă şi nu prin expansiune, prin comprimare emoțională şi nu dilatare, prin evacuarea momentului şi nu ținturea lui... Ți-a plăcut ? Pleacă. Mergi mai departe. Punct şi de la capăt.

6.4. Printre proprietățile pe care muzica le manifestă în procesul excitării sau inhibării ascultătorului se află forța, energia şi viteza mesajului sonor. Aceasta, bineînțeles, în cazul în care celulele nervoase corticale ale receptorului constituie sediul unei activități permanente, în stare de veghe, fiecare nou stimul auditiv, fiecare imagine muzicală solicitând un răspuns potrivit. Un răspuns ce se realizează cu cheltuială nervoasă, orice act, de la cel mai simplu obiect acustic, până la gândirea muzicală abstractă, obligând la un anume efort pe consumatorul de artă sonoră. Un efort fără de care orice muzică devine indiferentă ori o simplă ambianță.

6.5. Cercetarea caracterului uman are toate şansele să releve dinamica receptării mesajului sonor, să surprindă procesele care privesc viteza şi intensitatea adaptării unui subiect la un opus muzical, posibilitățile de comprehensiune ale acestuia ori finețea ce operează în selecția răspunsurilor la stimulii unor muzici pline de varii încărcături emoționale. În principiu, orice meloman deține un potențial afectiv, un depozit ce trebuie livrat şi fructificat. În fapt, energia iscată de actul

receptor este fie disponibilizată în acțiuni constructive, sporitoare, în cumpănirea şi dezvoltarea unor activități productive, fie irosită în gesturi gratuite, în tihna aparentă a unei opacități destructurante ori în lenevia unui trai inert. Firește că există o sumă de factori sociali, educativi, culturali, că manipularea prin intermediul mass-media audio, video induce şi imprimă opțiuni şi renunțări, pasiuni şi represiuni, rumori şi umori, formări şi deformări, acorduri şi dezacorduri. Dar nu-i mai puțin adevărat că la nivel individual se manifestă un anume potențial psihic, asimilabil trăsăturilor de caracter ce reflectă o conduită şi o atitudine personală față de obiectul sonor. Dacă opțiunile estetice sunt influențate de trăsăturile de caracter, apreciem că şi reciproca este valabilă: caracterul uman poate fi înrâurit la un moment dat de modul în care un subiect săvârşeşte electia audițiilor şi se ghidează în întrebuințarea acestora. Atunci când în alegerea muzicilor lipseşte exigența față de anumite criterii axiologice ori față de unele norme estetice elementare, când consumatorul de artă sonoră se întovărăşeşte cu orice fel de produs artistic, fără pretenții şi fără discernământ, nu ne va fi deloc greu să definim ceea ce se numeşte trăsătură de caracter slabă şi laxă, influențabilă şi uneori chiar obstrucționistă. Spune-mi cu cine te însoțeşti, ca să-ți spun cine eşti!

6.6. Se pot decela, desigur, numeroase nuanțe în comportamentul melomanilor vizavi de producțiile sonore (cu precădere, cele savante): de la insensibilitate majoră, indiferență ori crasă nepăsare şi chiar agresiune, până la interesul activ, implicarea spirituală şi participarea afectivă. Nu de puține ori snobismul ocultează aceste nuanțe, alterând probitatea şi onestitatea unui subiect în relația lui cu opusul sonor. Un caracter deschis, sincer se manifestă printr-o concordanță totală între ceea ce simte şi ceea ce declară că a simțit. La polul opus se află fățarnicul, ipocritul, cel care încearcă să prezinte raportul dintre gust şi valorizarea intrinsecă într-o lumină falsă, artificială, bântuită de raze ce fie că dispersează, fie că orbesc.

6.7. Muzica e pretutindeni. O asculți dacă vrei au ba. Industria de sunete a escaladat întreaga planetă. Te duci la munte: puzderia de wați se revarsă printre arbori şi stânci. Te duci la mare: zgomotul talazurilor e acoperit de grindina decibelilor emanați în furtuna discotecilor şi localurilor de zi şi de noapte. La Poli şi la Ecuator, în maşină sau pe vapor, în tren ori avion, în casă, pe stradă, când eşti obosit, amărât sau, dimpotrivă, când eşti destins ori când ți-e lumea mai dragă, te afli mereu sub constrângerea de a asculta muzică. O muzică aidoma unei arme de distrugere în masă, cu efecte imprevizibile pe termen mediu şi lung. În aceste condiții adoptarea şi asumarea unor convingeri estetice grefate pe un sistem de valori coerent şi consecvent, motivabil şi motivant, precum şi transformarea acestor convingeri în acte de comportament estetic,

deopotrivă nobile şi eficace, reprezintă o posibilă şansă de salvare şi de supravieţuire. O şansă virtuală ce poate deveni actuală prin respectarea unor principii care menţin încrederea în forţele proprii, forţe generatoare de energii capabile să articuleze probitatea gustului artistic, decenţa şi rafinamentul opţiunilor estetice şi care impun o disciplină interioară în stare să se instituie într-o pavăză în faţa kitsch-urilor şi artefactelor sonore de tot felul.

6.8. Decizia, vrerea, consimţământul melomanului sunt expresii ale fermităţii şi perseverenţei în calificarea scopului şi a mijloacelor printre priorităţile formării unei personalităţi pentru care curajul şi iniţiativa nu înseamnă neapărat a acţiona sub presiunea unui impuls de moment, unui mimetism împovărat de seve populiste sau de conformisme comode, iar a persevera nu este acelaşi lucru cu a te încăpăţâna să crezi în identitatea dintre curaj, temeritate şi spirit de aventură. După cum timiditatea nu e sinonimă cu modestia, iar îndrăzneala nu trebuie confundată cu aroganţa căci, de multe ori, timiditatea se datorează, se ştie, neîncrederii în forţele proprii, modestia împlinindu-se graţie abdicării orgoliului, în timp ce îndrăzneala se fundamentează, evident, pe spiritul de curiozitate, iar aroganţa se întemeiază pe suficienţă şi uneori pe sastisie.

6.9. Orice meloman vine în lumea sunetelor cu un anume teren psihic şi cu un topos temperamental. Mai mult, duce cu el o zestre naturală de calităţi şi defecte ce se înmănunchiază în trăsături dinamice ale personalităţii şi care întregesc premisele devenirii acestei personalităţi. Dar oricât ar fi de grei în consecinţe, formanţii nativi nu reprezintă decât simple postulate, banale posibilităţi, particularităţi cu totul generale care dau în ultimă instanţă o anumită intensitate şi mobilitate reacţiilor emoţionale sau capacităţilor de adaptare. Una este însă să reacţionezi emoţional la o muzică oarecare şi alta este să te adaptezi la solicitările ei. În definitiv, replicarea afectivă înseamnă informare, luare de cunoştinţă, în timp ce acomodarea cu un mesaj sonor presupune înţelegere şi judecată. Nu este deci un secret că actul receptării operei muzicale solicită în mare măsură o întreprindere nervoasă complexă şi doar într-o mică măsură se reduce la reflexe pur biologice din zona epidermică a senzorialului.

6.10. Un senzorial redevabil în bună parte muzicilor de divertisment. Cele agresive, primitive, cele „deocheate", insalubre, precum şi cele impertinente, arogante sunt narate de marionete perfecte, tipizate, trase pe bandă, marionete ce au îngurgitat copioase ospeţe scenografice şi regizorale, nenumărate feluri grele de mâncăruri săţioase şi de straie împopoţonate. Câtă abundenţă de mijloace întru sărăcirea mesajului artistic! Câtă pregătire şi câtă aparenţă pentru debandadă şi lipsă de substanţă! Uneori îmi vine să-mi acopăr timpanele. Să tacă muzica!

6.11. Există muzici pentru tot felul de melomani, aşa cum există melomani pentru quasi-infinitatea muzicilor de pretutindeni şi dintotdeauna. Muzicile, ca şi oamenii, diferă unele de altele prin idealurile lor, prin sensul pe care îl oferă mesajele lor, ca să nu mai vorbim de cuantumul de narativitate pe care îl incumbă. Fiecare tip de muzică este mai mult sau mai puţin pregătit să facă faţă unui anumit segment de public. Arareori un opus sonor poate reacţiona în aceeaşi măsură prompt şi pozitiv atunci când este pus în confruntări cu varii categorii de melomani ce solicită respectivului opus răspunsuri potrivite cu fiecare împrejurare ori instanţă. În plus, se observă că nu toate muzicile se comportă la fel în faţa unor situaţii sau a unor asistenţe diferite: unele reacţionează violent, altele, dimpotrivă, calm; sunt muzici care se orientează rapid şi muzici care se decid într-un mod greoi. La fel ca oamenii, ce fie că îşi exhibă emoţiile, fie că şi le inhibă, muzicile pot exterioriza anumite trăiri (muzici extrovertite), aşa cum uneori pot să le interiorizeze (muzici introvertite). Cine nu a întâlnit auditori a căror bună sau proastă dispoziţie nu numai că se schimbă de la un moment la altul, dar este şi în măsură să moduleze ori chiar să altereze propria aplicaţie iniţială a unui opus audiat ? Compuse de oameni, muzicile sunt aidoma creatorilor lor: nervoase sau stăpânite, solicitând o atenţie sporită sau emanând discreţie, etalând o anumită viteză de reacţie sau o anumită viteză de adaptare. Una peste alta, muzicile au, cu siguranţă, temperament.

6.12. Faptul că muzicile nu seamănă (şi uneori nici nu răsar) atât ca înfăţişare exterioară, cât şi ca mod de a se purta în lume, de a acţiona, reacţiona, a induce, de-duce, constituie, fără îndoială, un loc comun. Cum tot un truism este necesitatea de a cunoaşte cât mai mult din creaţia sonoră, întru observarea, analizarea, clarificarea şi evaluarea fundamentelor ei ştiinţifice, a temeiurilor empirice, dar şi pentru a putea depista diferenţele temperamentale, ce pot trezi nu numai un interes teoretic, ci şi unul practic. A cunoaşte înseamnă a stăpâni, iar în ceea ce priveşte fenomenul muzical, cunoaşterea presupune puterea de a dispune de un sistem propriu de a lucra şi a pre-lucra informaţia sonoră.

6.13. Adaptând gândirea hipocratică la limbajul muzical, creaţia sonoră este în totalitatea ei un amestec (*krasis*) al mai multor „sucuri vitale" a căror proporţie şi contribuţie dau seamă de comportamnetul fiecărei lucrări muzicale în parte. În cazul temperamentelor umane, Hipocrate identifică sucurile vitale cu apa, sângele, fierea şi mucusul. Extrapolându-le în domeniul artei sonore, ele ar putea fi asimilate parametrilor ritm, etos, tipul travaliului componistic, timbru (anvelopa sunetului). Ritmul are o valoare ordonatoare, rezidând în relaţia sa cu desfăşurarea în timp a discursului muzical. Etosul, din contră, mărturiseşte relaţia sa cu modul de

organizare spațială. Tipul de travaliu componistic indică tectonica reliefurilor sonore, gradul şi funcția transformărilor procesuale sau non-procesuale, a fenomenelor evolutive ori non-evolutive, a structurilor dezvoltătoare şi a celor expozitive. Timbrul (culoarea) personifică şi personalizează muzica, individualizând-o, scormonindu-i totodată reflexivitatea şi subiectivitatea.

6.14. O analogie între creația muzicală şi comportamentul temperamental uman ar putea disloca patru categorii de muzici: a) muzici sangvine; b) muzici colerice; c) muzici melancolice; d) muzici flegmatice.

6.15. Patru varietăți, modele, specimene etc. care în realitate extrem de rar constituie pecetea unui opus integral, căci puține sunt exemplele când o muzică deține da capo al fine sigiliul unei unice tipologii temperamentale. Îndeobşte, într-o compoziție, două, trei sau chiar toate cele patru tipuri de temperamente pot alterna, colaborând la instituirea complexității şi intensității acelei muzici, dar în orice segment din economia lucrării se impune un anume model temperamental care însufleţeşte şi defineşte segmentul respectiv.

6.16. Specificitatea unei muzici se datorează temperamentului ei, cu alte cuvinte, raporturilor şi concentrațiilor diferite în care sucurile vitale sunt strecurate şi îmbinate. Iar dacă Hipocrate considera că temperamentul sangvinic se manifestă acolo unde predomină sângele, temperamentul coleric apărând în prezența excesului de fiere (*cholé*), temperamentul melancolic instaurându-se când bila neagră (*melain-cholé*) este preponderentă, temperamentul flegmatic având drept cauză prevalența mucusului (*phlegma*), atunci de ce nu ar fi posibil să apreciem muzicile sangvine în funcție de presiunea exercitată de tipul travaliului componistic, cele colerice pe baza hegemoniei parametrului ritm, muzicile melancolice vizavi de supremația etosului, iar cele flegmatice după gradul de autoritate a dimensiunii timbrale ? Evident, toată această paralelă s-ar putea reduce la o futilă şi exaltată speculație. Dar câtă experiență a trebuit științei pentru a înlătura naivitățile medicilor antici cu privire la alcătuirea corpului omenesc din patru sucuri vitale ? Şi oare ştim noi azi cu adevărat din ce este el alcătuit ?

6.17. Cert este că fiecare din cei patru determinanți temperamentali ai limbajului muzical (ritmul, etosul, tipul de travaliu componistic şi timbrul) modulează şi modelează natura şi factura unei muzici. Omenirea a uitat şi sucurile vitale, şi mulțimea de teorii care s-au străduit de-a lungul timpului să lămurească deosebirile caracterologice după, să zicem, viteza de circulație a sângelui ori după temperatura corpului, dar nicicând nu a putut face abstracție de paradigmele temperamentale în a căror descriere hipocratică sangvinul este mereu activ, lesne de aprins, colericul – uşor

iritabil, flegmaticul - echilibrat, dar distant, iar melancolicul - retras şi inadaptabil.

6.18. Nu e deloc uşor de stabilit criteriile de clasificare şi caracterizare a fiecărui tipar temperamental, criterii care să releve corelaţiile dintre morfologia unei partituri şi temperamentul ei imanent. Se poate întâmpla ca unii dintre noi să manifeste afinităţi faţă de un anumit temperament, aşa cum bunăoară, Aristotel prefera melancolicul, iar Kant - flegmaticul. Ar fi, credem, interesant de văzut dacă nu cumva există congruenţe şi contiguităţi între tipul de temperament uman şi tipul de temperament muzical. Altfel spus, sangvinul să prefere o muzică de soi sangvinic, colericul, o muzică de soi coleric, melancolicul, o muzică de soi melancolic şi flegmaticul, o muzică de soi flegmanic. În cazul în care aceste congruenţe şi contiguităţi se confirmă (cel puţin dintr-o perspectivă statistică), atunci poate că ar fi de dorit ca stabilirea criteriilor de clasificare să ţină cont de cercetările întreprinse de W.H.Sheldon, cel ce considera că temperamentele diferite se datoresc dezvoltării copleşitoare fie a viscerelor (sangvinul) ori sistemului osos (colericul), fie a muşchilor (flegmaticul) ori sistemului nervos (melancolicul). Astfel, ar exista o categorie a viscerotonicilor (indivizi comozi, înclinaţi către satisfacţii organice), o altă categorie a somatotonicilor (oameni energici, zeloşi), dar şi una a neurotonicilor (inşi hipersensibili, înclinaţi spre meditaţie).

6.19. Ritmul, etosul, tipul travaliului componistic, timbrul constituie patru paradigme ale exprimării limbajului sonor ce coincid cu reperele ordonatoare ale lui Sheldon: oasele ar putea reprezenta ritmul, viscerele - etosul, muşchii - tipul de travaliu şi sistemul nervos - timbrul (culoarea).

6.20. Fiecare model temperamental relevă un anumit coeficient al încărcăturii de narativitate. Sub acest aspect există mai multe grade de narativitate: a) hipernarativitatea (narativitate de gradul trei) - redevabilă muzicilor sangvine (intens epice, schizoide, cu treceri rapide şi abrupte de la o structură sonoră la alta, de la o stare la alta); b) narativitatea propriu-zisă (narativitate de gradul doi) - proprie muzicilor colerice (predilect diverse, contrastante, dar pe suprafeţe mari, afirmând procese dezvoltătoare de o anumită amploare); c) hiponarativitatea (narativitate de gradul unu) - asociabilă muzicilor flegmatice (destul de constante şi semnificativ distante, detaşate, cu relativ succinte transgresări în planul cineticii muzicale); d) contemplativitate (narativitate de gradul zero) - specifică muzicilor melancolice (prevalent lirice, meditative, având de obicei alura unor staze sonore).

6.21. În imensitatea muzicilor ce ne împrejmuiesc şi (uneori) ne împresoară, doar anumite muzici ritualice (magice, suprasensibile, iniţiatice ori taumaturgice), precum şi majoritatea muzicilor de divertisment (în

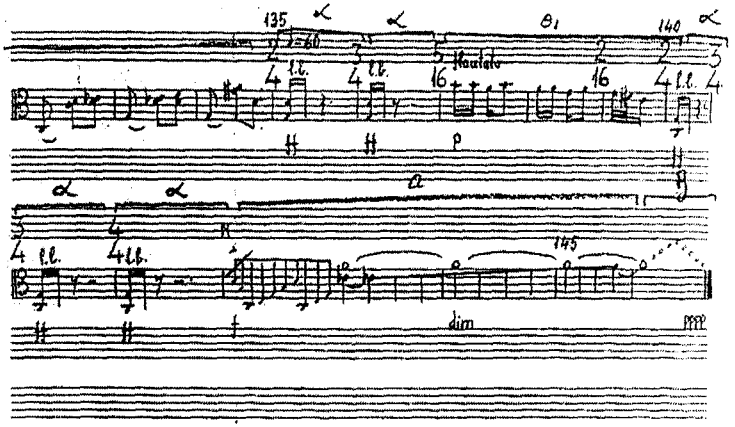
general, axate pe formule repetitive, minimale, fixe, non evolutive) tind către gradul zero de narativitate. La unele muzici neofolclorice (în stil rock, pop, rap, dance) statismul sonor este atât de accentuat încât muzica însăşi pare a se ruina şi dilua până la autosuspendare.

6.22. Numai că sfârşirea muzicii, moartea ei, se produce, o ştie orice meloman, fără impactul duhorii şi fără perspectiva hoitului. Nici măcar nu simţim uscarea, ofilirea, deshidratarea ori dezagregarea melodiei şi a ritmului. Nimic pestilenţial, cadaveric sau putrid. Aceasta pentru că nu suntem în stare de a contacta un opus sonor decât prin intermediul auzului. Nicidecum prin miros, văz, gust sau pipăit. Decesul muzicii înseamnă trecerea de la sunet la non-sunet, de la vibraţie la repaus. Muzica, aidoma zgomotelor, moare în tăcere. Numai că, în timp ce zgomotele cad în uitare, muzica urcă în amintire, ca şi cum ne-ar mărturisi ceva din Edenul originar. Sfârşirea muzicii: o poveste care, după ce e rostită, atârnă de firul vieţii, precum mărgăritarele, sumedenie de vise. Vise înaripate, înflăcărate. Muzica narează şi atunci când e mută. Povestea despre melodie şi ritm, culoare şi armonie se deapănă şi în linişte. Oare să nu amuţească muzica niciodată ?

Şi-am încălecat pe-o şa, şi v-am spus povestea-aşa.

35
(d.)
Nond
pizz
40
45
50
55
A tempo
60
65
flautato P
Nond
(d)
dim

a1
h
a
Haulata
Nand
(dezvoltare)
a1
a2
a3
a4
mp
mf
ritmic
a'3
a''2
a3
a4
f
mf
ff
p
pp
accel
A tempo
Haulata
dezvoltare
p
f
mf


135
140
145
Klaviatur
dim

ANTIGONA RĂDULESCU

SEMIOTICĂ ŞI NARATOLOGIE MUZICALĂ

I. Ştiinţă modernă, semiotica muzicală defineşte opera muzicală ca macrosemn constituit şi interpretat într-o cultură dată. Studiul semioticii muzicale (după modelul ştiinţei generale) pune în centrul teoriei sale noţiunea de semn muzical (mai mult decât cel diadic saussurean, îl consfinţeşte pe cel triadic stabilit de Charles S. Peirce). Numeşte, prin Charles Morris, cele trei mari capitole ale sale: sintaxa, semantica şi pragmatica. Permite diferite tipuri de modelare, lingvistică, matematică, aşa cum se întâmplă, la nivelul gramaticii limbajului muzical, în teoria lui Dinu Ciocan. Distinge, odată cu Jean Molino, trei niveluri de analiză: nivelul poietic, nivelul neutru şi estezic. Ia în considerare funcţiile şi factorii comunicării poetice, din concepţia lui Roman Jakobson, şi le filtrează prin prisma specificităţii exprimării muzicale.

Dincolo de aceste câteva repere menţionate trebuie subliniat ceea ce desparte semiotica de muzicolgia tradiţională sau de alte forme de metalimbaj muzical, ce anume îi este caracteristic şi măsura în care ea facilitează apropierea de esenţa operei muzicale. Viziunea integratoare a semioticii asupra existenţei şi cunoaşterii umane considerate a fi dependente de capacitatea noastră de a crea şi interpreta semne îi conferă un statut de ştiinţă cuprinzătoare în graniţele căreia inter- şi transdisciplinaritatea sunt de la sine înţelese.[220] Semnul muzical, ca semn particular şi specific, se situează într-o reţea complicată şi diversă de alte semne, iar descifrarea sa, inevitabilă şi necesară, trebuie să ţină cont de caracteristicile sale interioare, dar şi de relaţiile posibile cu alte construcţii semnice.

Dacă ne oprim la noţiunea de semn, reprezentat de triunghiul semiotic peircean binecunoscut, înţelegem că prin legătura dintre cele trei elemente care definesc unitatea semnică (*representamen*, *interpretant* şi *obiect*, pentru a folosi termenii lui Peirce) se depăşeşte viziunea asupra artei muzicale ca sonoritate meşteşugit alcătuită. Ceea ce exprimă muzica transcende suma înălţimilor, a duratelor, intensităţilor sau a culorii timbrale. Recunoaşterea referentului, realitate aparţinând trăitului, aşadar o

---

[220] „...întreaga experienţă umană, fără excepţie, este o structură interpetativă mediată de semne şi bazată pe acestea." Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*. Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1982.

realitate interioară ființei umane, ca parte integrantă a mecanismului care îl asociază, prin sensul cultural-obiectiv determinat, cu sonoritatea, este apanajul semioticii care a ştiut să asimileze pe de-o parte structuralismul pentru metodele sale de investigație minuțioasă (mai ales a sintaxei) fără a se limita doar la ele, şi care se deosebeşte de fenomenologie, un alt curent important al secolului al XX-lea, prin consfințirea culturii ca arbitru şi reper care reglează, mai mult decât conştiința individuală, capacitatea noastră de înțelegere şi cunoaştere. A pricepe şi nu doar a percepe, a interpreta şi nu doar a executa o partitură muzicală devin, aşa cum precizează Dinu Ciocan[221], condițiile suficiente, respectiv necesare pentru judecarea şi interpretarea unei opere muzicale. Transgresarea interesului de la aspectele gramaticale (de sintaxă, şi de vocabular, cele din urmă încă mult mai puțin riguros şi sistematic observate) spre cele de natură semantică este obligatorie pentru a le putea integra în dimensiunea pragmatică şi astfel a închide cercul mecanismului semiotic.

II. Oglindă a nevoii permanente de adaptare a spiritului analitic la realitatea muzicală cristalizată în operele sonore, naratologia a devenit o ramură în plină dezvoltare a muzicologiei contemporane[222].

De la încadrarea sa în contextul general al diferitelor teorii despre muzică la principiile şi mijloacele teoretice pe care se sprijină, naratologia muzicală îşi propune să povestească cât mai fidel despre aspectele specifice ale muzicii. Mai întâi vom enumera succint câteva din caracteristicile şi obiectivele sale.

Din perspectivă generală, analiza muzicii nu mai poate fi apanajul unei ştiințe izolate, fie ea teoria, estetica, stilistica, semiotica, retorica muzicală etc, ci al întrepătrunderii rezultatelor acestora. Interdisciplinaritatea caracterizează azi demersurile metalimbajului muzical. Granițele domeniilor de cercetare sunt elastice şi permeabile la soluții care țin cont de specificul limbajului muzical pe care îl observă din cât mai multe puncte de vedere şi mai cu seamă din cât mai numeroase perspective muzicale sau nemuzicale adecvate. Naratologia muzicală nu

---

221 Dinu Ciocan, în *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, Bucureşti, Editura Universității Naționale de Muzică, 2005, p. 13.

222 Considerațiile acestui studiu se bazează pe o literatură de specialitate care va fi citată la secțiunea bibliografică. Trebuie menționat în acelaşi timp impulsul dat de cursul de naratologie muzicală susținut în premieră națională la nivelul masteratului de către profesorul universitar doctor Dinu Ciocan precum şi numeroasele discuții private cu domnia sa care practic au făcut posibilă realizarea acestui capitol al prezentei cărți, o noutate în literatura muzicologică românească.

face excepție. Inspirată de teoria literară, ea poate fi considerată un domeniu în cadrul mai larg al semioticii muzicale, la rândul ei o știință deschisă la „ajutoare" teoretice și metodologice din afara sa. În naratologie, așa cum apare ea la ora actuală, se încrucișează date provenind (pe lângă semiotică) din lingvistică, psihologie, logică, estetică, teoria informației, matematică. Deschiderea ca atitudine este motorul care pune în mișcare spiritul analitic, cel care admiră și încearcă să explice fascinația noastră în fața capodoperelor.

La modul general, naratologia este considerată știință a discursului, oricare ar fi natura acestuia, iar specific, știință a unui anumit tip de discurs - narațiunea sau povestirea. În același timp, naratologia ia în considerare și modalitățile diferite de a povesti, făcându-se astfel distincția între *enunț* și *enunțare*. Aplicată la domeniul muzical, naratologia muzicală ia în considerare textul muzical și se interesează de factorii care determină coeziunea și coerența acestuia (se va vedea mai departe dacă și la ce fel de text muzical, apropiat tipului de expunere care este narațiunea într-un text literar, naratologia muzicală se aplică), precum și susținerea acestuia în actul interpretării (de către un instrumentist, solist vocal, dirijor etc). Ea se constituie deci ca o știință despre diferitele tipuri de discurs muzical și de artă interpretativă. Asemănător modelului literar, ea se poate angaja pe două direcții: una care se dezvoltă în jurul conținutului, „povestirii" textului (substanța conținutului în lingvistica lui Hjelmslev) și o a doua direcție centrată pe formă, structură (forma conținutului și a expresiei, în termenii lui Hjelmslev). Ar părea că lucrările muzicale cu program sau însoțite de text literar (de exemplu lied, cantată, oratoriu, operă) sunt mai potrivite primei direcții de cercetare, iar muzica absolută celei de a doua. În realitate, se va vedea mai departe, caracterul narativ al unei muzicii ține de modul exprimării artistice, narațiunea, de existența unor actori și de acțiunea/acțiunile în care ele sunt angrenate, indiferent dacă muzica are sau nu un subiect declarat.

III. Să amintim mai întâi câteva din teoriile care au contribuit la cristalizarea naratologiei generale, pe care se sprijină, cu unele adaosuri specifice, și naratologia muzicală.

Eforturile naratologice pun în discuție textul de orice factură, literar, muzical, plastic, din punct de vedere pragmatic. Textul este definit ca o unitate comunicațională: după Heinrich Plett,

> „Un text nu este o structură semantică imanentă, ci o unitate funcțională de ordin comunicațional."

Această caracteristică defineşte nu numai textul în întregul său/piesa muzicală în totalitate, ci, în grade din ce în ce mai reduse, aşa cum arată prof. Dinu Ciocan, părţi din ce în ce mai mici de text/piesă, până la nivelul enunţurilor muzicale elementare[223].

Dacă semiotica muzicală de sorginte lingvistică consideră piesele muzicale ca fiind comunicări în limbajul specific muzical şi având valoare estetică, o semiotică narativă merge mai departe şi va privi această comunicare drept o povestire.

Cum s-a menţionat la punctul II., modelul de această dată provine din domeniul teoriei narativităţii literare. Dar modelarea literară pentru comunicarea muzicală nu trebuie şi nu poate fi realizată fără a ţine cont de aspectele diferite de formă şi substanţă ale celor două domenii de creaţie.

Povestirea, în cazul muzicilor cu program, funcţionează ca un reper: libretul însuşi are caracter narativ şi poate fi analizat cu mijloacele teoriei literare. Măsura în care caracteristicile narative ale textului vorbit, al scenariului (libretului) se regăsesc sau nu în expresivitatea limbajului muzical, în mijloacele sonore pe care compozitorul le alege pentru a susţine istorisirea, poate face obiectul unei analize de naratologie muzicală de factură în primul rând tematică. Colaborarea integrală, parţială sau lipsa susţinerii reciproce a celor două coordonate, text literar/libret şi muzică, este importantă, definind ansamblul operei care se constituie într-un semn complex.

Ce anume face ca o operă muzicală de pildă să fie percepută ca un tot închegat: ordonarea structurilor la nivelul formei muzicale, respectiv coeziunea elementelor de vocabular în reţeaua sintaxei, sau mai degrabă coerenţa de ordin semantic, semnificaţiile care dau sens comunicării?[224] Este relevantă analiza relaţiilor unităţilor la nivel frastic şi transfrastic sau urmărirea felului în care secvenţele unui text muzical progresează şi au continuitate spre un final?[225]

În cartea sa de semiotică şi naratologie muzicală, Eero Tarasti propune câteva răspunsuri. Unul strict legat de felul *enunţării* muzicale[226] datorate talentului unor interpreţi care par că povestesc ceva atunci când cântă o piesă muzicală. „Cum se cântă" (şi nu „ce se cântă") capătă în acest

---

223 Ciocan, p.22.

224 Trebuie insistat asupra distincţiei importante care trebuie făcută între noţiunile de coeziune şi coerenţă, care sunt folosite adesea în mod incorect: coeziunea caracterizează dimensiunea gramaticală a unui text, pe când coerenţa se referă la dimensiunea semantică a acestuia.

225 Oswald Ducrot/Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar al ştiinţelor limbajului*, Bucureşti, Editura Babel, 1996, v. p. 390-391.

226 Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p.23.

caz un caracter narativ exterior textului muzical propriu-zis. Este, de asemenea, amintit Rudolph Réti[227] care propune „procesul tematic" ca factor generator şi de susţinere a formei, proces susţinut de o forţă externă care ar rezulta din segmentarea şi gruparea unităţilor şi o forţă internă, dată de tematismul muzical şi care constituie intriga unificatoare a lucrării - exemplu de „ce se cântă" şi de centrare pe noţiunea de *enunţ* muzical.

Structura profundă a muzicii tonale sintetizată de Heinrich Schenker (*Grundsatz*) poate constitui un alt factor de susţinere a discursului muzical, este ştiut, de esenţă tonală. Triada armonică (succesiunea armonică I V I) împreună cu *Urlinie* alcătuiesc nucleul generator, de adâncime, o structură abstractă şi acronică, dar care garantează întregul proces de geneză, prolongaţiile succesive ale nivelurilor intermediare până la suprafaţa muzicii concrete. Impulsul răspunzător pentru continuitatea logicii textului muzical tonal şi care, spune Tarasti, se poate dezvolta într-o metodă narativă de analiză muzicală[228], rezidă în tensiunea implicită a triadei armonice care în mod eronat „şi chiar antisemiotic"[229] este atribuită structurii, fiind una de natură psihologică (asociată prin sensul cultural general acceptat sonorităţii).

Fred Lerdahl şi Ray Jackendoff caracterizează la rândul lor muzica tonală drept un sistem ierarhic supus relaţiilor de dominare/subordonare care generează fluxurile de tensiune/relaxare, adevăratul „motor" al mersului înainte al fluxului sonor şi resortul interior al depănării evenimentelor muzicale.

> „În prezentul studiu, ne vom limita în cea mai mare parte la acele componente ale intuiţiei muzicale care sunt în esenţă ierarhice."[230]

Ierarhia este reprezentată cu ajutorul arborilor cu ramuri inegale care evidenţiază raporturile diferenţiate din punct de vedere al importanţei şi apartenenţei la un element dominator, subordonarea unor evenimente muzicale unor structuri superioare care în mod necesar înseamnă rezolvarea tensiunii create de acestea, împlinirea arcului trăirii de-a lungul piesei muzicale.

---

227 Tarasti, p.7.

228 Tarasti: narativitatea se manifestă aici datorită principiului conform căruia „o piesă muzicală este în totalitate creată de o structură în care toate evenimentele sunt în relaţie cu un model fundamental şi cu tensiunea pe care o produce", p.24.

229 poziţia tranşantă a prof. Ciocan.

230 "In the present study we will for the most part restrict ourselves to those components of musical intuition that are hierarchical in nature". Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, M.I.T.Press, 1983, p.8.

Pe de altă parte, o altă direcție, venită dinspre școala formalistă rusă, prin Vladimir Propp de pildă, găsește în teoria funcțiilor povestirii calea explicării narativității. Basmele, ca punct de plecare a studiului, au la nivelul structurii lor profunde adevărate universalii ale povestirii, numite **funcții**. Intriga, dincolo de variații sau de diferențe de suprafață, presupune parcurgerea lor (31 la număr în teoria lui Propp) de către eroul basmului: episoadele înseamnă, printre altele, *absența, interdicția, încălcarea, plecarea, lupta, întoarcerea, recunoașterea* eroului[231]. Unitatea minimă a narațiunii este deci funcția, o constantă, un element fix, alături de alte câteva în număr limitat, a căror succesiune diversă generează clase de povești cu o structură semantică fundamentală comună care, dintr-o stare virtuală, le proiectează în înfățișări doar de suprafață diferite. Muzici cu un pronunțat caracter narativ pot fi analizate cu ajutorul teoriei funcțiilor, piesa muzicală fiind considerată o construcție în care evenimente muzicale asemeni unor personaje parcurg etape în definirea și desăvârșirea lor într-un contrapunct de planuri și finalități ale conflictului.

Continuându-l pe Propp, un alt teoretician, Algirdas Julien Greimas, a cărui contribuție în domeniul narativității la nivelul enunțurilor lingvistice este un alt punct de referință în analiza narativă a textelor muzicale, pune în centrul gândirii sale o structură elementară exprimând nucleul semantic generator al povestirii (am spune noi de orice fel - și literară, și cinematografică, și muzicală etc). Este vorba de o „reprezentare semantică canonică", după cum spune Greimas[232], pătratul sau careul semiotic care concentrează perechi de categorii modale împreună cu transformările acestora.

> „În proiectul nostru semiotic, spune Greimas, narativitatea generalizată - eliberată de sensul restrictiv care o lega de formele figurative ale narațiunii - trebuie considerată drept principiul organizator al întregului discurs. Întreaga semiotică poate fi tratată atât ca sistem, cât și ca proces, și în consecință structurile narative pot fi definite drept constituenți ai nivelului profund al procesului semiotic."[233]

---

[231] Eero Tarasti, *Myth and Music*, v. cap. *The mythical and musical discourses (the narrative aspect)*, The Hauge.Paris.New York, Mouton Publishers, 1979, p.55.

[232] Algirdas Julien Greimas, *Pentru o teorie a modalităților*. În *Semnificație și comunicare în lumea contemporană* (vol. îngrijit de Solomon Marcus), București, Editura politică, 1985.

[233] "In the semiotical project that is ours, generalized narrativity - freed from its restricted sense which was bound with the figurative forms of narration - is to be considered as the organizing principle of the whole discourse. All semiotics can be treated either as system or process, and hence the narrative structures can be defined as constituents of the deep level of the semiotical process." Citat de Tarasti în *A Theory of Musical Semiotics*, p. 27.

IV. Teoria narativității muzicale, ca parte integrantă a semioticii muzicale, este în strânsă legătură cu logica modală, respectiv cu teoria modalităților.

Avem în vedere precizarea câtorva noțiuni de bază, necesare, din teoria modalităților lui Greimas. Vom prezenta de asemenea câteva considerații privitoare la logica modală pe care se bazează teoria modalităților. Vom apela la contribuția lui Eero Tarasti care încheagă o construcție semiotic-narativă, operantă pe textul muzical.

Plecând de la câteva noțiuni de logică modală[234]

- reper: teoria lui Georg Henrik von Wright (şi cartea sa *Norm and Action*[235])
- se delimitează de logica bivalentă care operează cu două valori de adevăr şi fals în interpretarea unui enunț logic
- logica modală îşi propune să trateze devenirea, transformarea (notată cu simbol **T**) unei prime stări (simbol **p**), într-o alta (simbol **q**). Se va nota: pTq
- avantajele aplicării logicii modale la analiza tipului de limbaj muzical sunt evidente: analizele care observau structurile, chiar şi ierarhia elementelor care compun sistemul operei, nu reuşesc să sintetizeze şi să exprime fluiditatea succesivităților sonore. Viziunea statică, atemporală nu reuşeşte să vorbească despre proces, despre transformare, despre cursivitate, într-un cuvânt despre cinetica muzicală; prin apelarea la logica modală, ea se poate determina.
- transformarea, devenirea din ceva în altceva este ceea ce logica modală doreşte să ia în considerare şi de la care se inspiră noua teorie a narativității în muzică: aşteptările ascultătorului sau, dimpotrivă înşelarea aşteptărilor (situație care generează, produce o tensiune a cărei rezolvare este cerută cu necesitate) sunt important de măsurat cu mijloacele logicii modale.
- dacă adaptăm, fie şi superficial, intuitiv, ceea ce s-a spus până aum, se poate spune de pildă că în muzică o entitate muzicală (motiv, frază, perioadă, secțiune) **p** este urmată de o alta, **q**, prima influențând-o, determinând-o, transformându-se, modelând-o pe cea de a doua. În plus, trebuie marcată nu numai transformarea ca forță a continuității muzicale, ci şi transformarea aşteptată (sau infirmată) (se va nota **TT**). Pe această idee, există mai multe situații:

- o schimbare aşteptată, se va nota **pTTq**: în cadrul unei perioade, apariția aşteptată a consecventului după antecedent.

---

234 Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics.*

235 Georg Henrik von Wright, *Norm and Action: A Logical Enquiry*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963. În *Semnificație şi comunicare în lumea contemporană.*

- o schimbare, dar cu un element neaşteptat, notat cu x, se va nota **pTT(q)x**: este situaţia unei aşteptări înşelate (cazul contrar primei situaţii).

- schimbarea în **q** ţine cont de un element **1** anterior, se va nota **pTTq(1)**.

- elementul **q** aşteptat vine şi se referă la elementul precedent, se va nota **pTTq(p)**.

- o schimbare care aduce un alt element decât cel aşteptat, după care pot urma alte elemente, se va nota **pTT(q)r[qrs]**.

- reluând firul ideilor legate de consideraţiile generale necesar de cunoscut venite din domeniul logicii modale, să precizăm că aceasta din urmă este o ramură a logicii simbolice (matematice) care studiază raporturile dintre realitate, necesitate, contingenţă (întâmplare), posibilitate, imposibilitate. Caracterul modal al acestui tip de logică se referă, cu alte cuvinte, la determinarea caracterului necesar, contingent (întâmplător), posibil sau imposibil al unei judecăţi, şi nu doar la însuşirea acesteia de a fi adevărată sau falsă (aşa cum stabileşte logica bivalentă cu două valori de adevăr).

- judecata este o formă logică fundamentală; orice judecată se exprimă printr-o propoziţie; diferitele tipuri de judecăţi se referă la existenţa unui subiect al judecăţii (simbol S) şi la un predicat (simbol P) ca termen al judecăţii care spune ceva despre subiect (simbolic, **S este P**, unde **S** este subiectul, **P** este predicatul judecăţii iar **„este"** reprezintă copula sau legătura dintre **S** şi **P**).

- în funcţie de mai multe criterii, judecăţile sunt şi ele de mai multe feluri; între ele există diferite raporturi (de contradicţie, de contrarietate, de subalternare şi subcontrarietate), raporturi care pot fi redate cu ajutorul pătratului logic, care ajunge la Greimas axioma, *Hintergrund* la nivel semantic al teoriei sale modale.

- pentru Greimas, *actul de limbaj* este spaţiul în care apar modalităţile; el îl citează pe Pottier pentru a defini modalitatea: „modificare a predicatului de către subiect"[236].

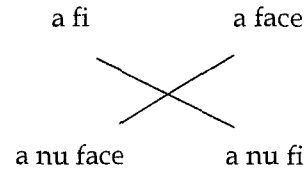
- predicatul este identificat la Greimas cu *funcţia* logică - se vorbeşte despre 2 funcţii-predicate, „a face" şi „a fi" care diferenţiază „două forme posibile de enunţuri fundamentale: *enunţuri de acţiune* şi *enunţuri de stare*." Funcţia-predicat „a face" se va numi *transformare*, iar funcţia-predicat „a fi" se va numi *joncţiune*.[237] Cum spune Greimas, transformarea (aserţiunea sau negaţia) "explică ce se întâmplă în momentul de trecere de la o stare la alta", iar joncţiunea „este relaţia care determină <starea> subiectului în raport cu un obiect de valoare oarecare".

---

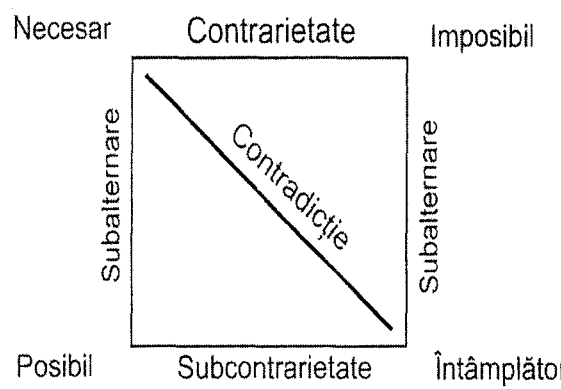
[236] Greimas, p.226.

[237] Greimas, p.227.

- **a fi** şi **a face** sunt categorii modale de bază.
- înscrise în pătratul logic, modalităţile **a fi** şi **a face** arată astfel:

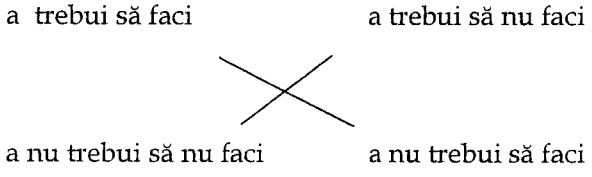


- şi valorile modale **necesar**, **întâmplător** (sau **contingent**), **posibil** şi **imposibil** pot fi încadrate în pătratul logic (sau semiotic) care ilustrează şi natura relaţiei dintre acestea luate câte două - de contradicţie sau de contrarietate:



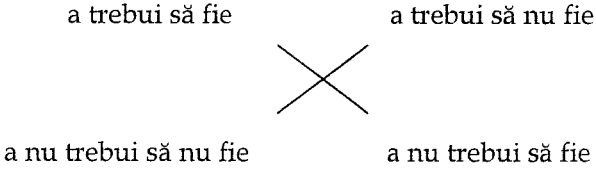
- pe lângă modalităţile **a fi** şi **a face**, există alte patru modalităţi: **a vrea**, **a trebui**, **a putea** şi **a şti.**
- modalizarea este definită de Greimas drept „orice modificare a unui predicat de către un alt predicat"[238]
- enunţul de acţiune **a face** poate fi modalizat de către unul din cele patru predicate modale (**a vrea**, **a trebui**, **a putea**, **a şti**); în cazul modalizării cu predicatul **a trebui**, modalizarea se va putea înscrie în pătratul logic astfel (în ceea ce se numeşte „logica deontică")[239]:

[238] Greimas, p.229.
[239] Greimas, p.235.



unde, „a trebui să faci" poate fi denumită ca *prescripție*
„a trebui să nu faci" poate fi denumită ca *interdicție*
„ a nu trebuie să nu faci" poate fi denumită ca *permisivitate*
„a nu trebui să faci" poate fi denumită ca *facultativitate*

- în modalizarea lui **a fi** (enunț de stare) de către **a trebui**, pătratul va arăta (în tipul de logică denumită „aletică"):



unde prin „a trebui să fie" se denumeşte o *necesitate*
„a trebui să nu fie" se denumeşte o *imposibilitate*
„a nu trebui să nu fie" se denumeşte o *posibilitate*
„a nu trebui să fie" se denumeşte o *contingență (întâmplare)*

- se poate constata deja faptul că prin diferitele modalizări se proiectează sensuri suplimentare care oglindesc fie capacitatea volitivă a subiectului, fie respectarea unei norme, a unei legi, fie capacitatea sa de realizare a acțiunii (sau ființării), negarea înfăptuirii acestora, posibilitatea sau probabilitatea modelării lor.

Către o interpretare narativ-modală în analiza textului muzical

- exemplul cel mai accesibil al înțelegerii funcționalității modalităților şi modalizărilor în muzică îl reprezintă capacitatea unui interpret (pe care îl putem denumi *enunțiator*) care își canalizează voința, credința, dorința, trăirile asupra partiturii în timpul performanței sale artistice. Interpretul

unei partituri scoate la iveală, trăindu-le, sentimentele (referentul muzical al triunghiului semiotic) - un transfer al propriei subiectivități în muzica interpretată care la rândul ei se suprapune peste interioritatea afectivă, volitivă a compozitorului, peste capacitatea de realizare a acestora în operă. Aici se încadrează o primă definiție dată de Tarasti modalităților în muzică, considerate a fi elemente de construcție formală, forma rezultând din tensiunile trăitului înăuntrul manifestărilor sonore exterioare.[240] Din punct de vedere semiotic, tot arsenalul informației paralingvistice, respectiv informației suprasegmentale - intonație, variații de tempo, accente, moduri de atac, frazare - devine o categorie de modalități care modalizează enunțul muzical.

- trecând de la nivelul enunțării la cel al enunțului, o teorie narativă (pentru care piesele muzicale sunt nu numai comunicări, ci şi narațiuni) va vorbi despre motive şi teme ca despre actorii „povestirii" muzicale şi le va examina funcțiile şi acțiunile, devenirea, transfigurarea sau transformarea lor în cadrul planului narativ integrator.
- se introduce noțiunea de **actanți** pentru a desemna motivele, temele, în principiu acele segmente muzicale care concentrează materialul muzical al piesei, care determină derularea procesului până la finalizarea acestuia[241].
- actanții se deosebesc între ei mai întâi prin caracterul modal de **a fi** sau de **a face** (de a fi stare, în cazul lui **a fi**, şi de eveniment, în cazul lui **a face**). Există muzici cu un pronunțat caracter activ, dat de elemente motivice, tematice care se schimbă, contrastează, se influențează reciproc, după cum alte muzici (Tarasti evocă pentru acest caz *Valsul trist* al lui Sibelius[242], sau pasaje de pauze prelungite când acestea nu au valoare semantică de acumulare tensională, sau pasaje culminative prelungite foarte mult, cu alte cuvinte exemple de redundanță muzicală) sunt stagnante, repetitive obsesiv sau care nu dezvoltă, rapsodice. În primul caz categoria modală **a face** este evidentă, în al doilea caz, categoria modală **a fi**.
- în teoria lui Tarasti modalitățile **a fi, a face, a vrea, a şti, a putea, a trebui** sunt caracterizate la modul general astfel[243]:

a fi, *being, être* (notăm şi variantele în limba engleză, respectiv franceză, folosite adesea netraduse, consacrate ca atare): defineşte o stare de repaus, stabilitatea, consonanța.

---

[240] Tarasti, p.39.

[241] în teoria lui Tarasti, noțiunile de „actor" şi de „actant" tind să devină sinonime; în schimb, aşa cum observă Dinu Ciocan, pe linia teoriei narative, se face distincție între „actor" (temele principale din forma de sonată de pildă) şi „actant" (funcția pe care aceste teme date ca exemplu o joacă în cadrul formei muzicale).

[242] p.42.

[243] p.48-49.

a face, *doing, faire*: desemnează acțiunea muzicală, evenimentul, dinamismul, disonanța.
a vrea, *will, vouloir*: determină energia cinetică a muzicii, tendința de a se mișca către ceva, direcția muzicală, logica volitivă a muzicii, caracterul teleologic al pisei
a ști, *know, savoir*: se referă la informația muzicală, momentul cognitiv al muzicii, la tot ce este nou sau inovativ într-o piesă în întregul său sau în ceea ce privește raporturile dintre structurile care o compun.
a putea, *can, pouvoir*: reflectă puterea și eficiența mijloacelor muzicale, caracterul de virtuozitate al scriiturii necesitând o tehnică interpretativă superioară, relația unei lucrări cu categorii stilistice și normative care provin dintr-un fond intonațional preexistent acesteia sau care poate fi stabilit de lucrarea însăși, logica deontică a muzicii.
a trebui, *must, devoir*: face referire la aspectele normative ale formelor și genurilor muzicale, la respectarea sau, dimpotrivă, încălcarea regulilor, la fondul stilistic, estetic, de limbaj comun unei anumite perioade; de asemenea reflectă logica deontică a muzicii.

Este menționată și categoria lui **a deveni**, *becoming, devenir*, care se referă la desfășurarea procesului muzical (va fi menționată mai departe distincția între **a face** și **a deveni**); este un proces cumulativ, memoria jucând un rol important în corelarea momentelor devenirii și în realizarea trăirii evenimentelor care se succed; trebuie menționat însă faptul că **a deveni**, după cum spune Tarsti, este supramodalizat de **a fi** și **a face**: prima supramodalizare, în principiu, încetinește devenirea, în timp ce a doua, tot în principiu, o activează.
- manifestarea fiecărui caracter modal poate fi măsurată cu o scară de 5 valori[244] (modalitățile, este de reținut, se manifestă, insistă Tarasti, și în actul interpretativ, și la nivelul operei propriu-zise, ca prezență a *intentio operis*, și privitor la compozitor, *intentio auctoris*[245], aici caracterul modal referindu-se la raportarea acestuia la normele de limbaj, stilistice și estetice ale timpului său, la tehnica sa oscilând între corectitudine și inovație și la capacitatea de a-și exprima sentimente) :

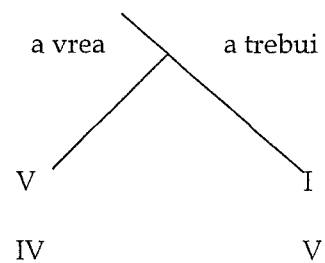
++	excesiv
+	suficient
0	neutru
-	insuficient
–	deficit

[244] Tarasti, p.50, conform lui Greimas.
[245] noțiuni de teoria interpretării, împreună cu *intentio lectoris*, ale lui Umberto Eco, în *Limitele interpretării*

Spre exemplu, dacă este luată în considerare o interpretare slabă din punct de vedere tehnic, ea va fi notată cu **a putea** --. O orchestrație încărcată fără suport tematic suficient de bine exprimat înseamnă un **a putea** excesiv (++) asociat cu **a şti** insuficient (-) sau deficitar (--). O lucrare corectă, s-o numim de şcoală, are suficient sau excesiv **a trebui** şi insuficient sau chiar deficit **a vrea** din partea autorului (este cazul oricărei lucrări academice; situația reflectă de asemenea diferența între un compozitor de vârf şi contemporanii săi a căror muzică a fost mai mult sau mai puțin uitată).

- Tarasti adaptează clasificarea inițială a lui Greimas referitoare la modalități, insistând asupra departajării lor în modalități virtualizante (**a trebui, a fi**), actualizante (**a putea, a şti**) şi realizante (**a face, a fi**), la rândul lor considerate din perspectiva raportării la două personaje (**a trebui, a putea, a face** sunt din acest punct de vedere modalități exotaxice) sau la un singur personaj (**a vrea, a şti, a fi** care sunt considerate endotaxice)[246]. Un compozitor, de pildă, trece de la evaluarea posibilităților tehnice pe care le are la îndemână, prin categoria modală virtualizantă **a trebui**, prin cunoştințele de tehnică pe care le are, prin eficiența mijloacelor specifice modalităților actualizante **a putea** şi **a şti**, la punerea în pagină a operei care va fi cântată prin modalitatea **a face.**

- şi arborele cu ramuri inegale din teoria lui Lerdahl şi Jackendoff poate fi interpretat prin prisma categoriilor modale, În ierarhia astfel exprimată, „trăită ca tensiune/relaxare"[247], sunt decelabile modalitățile **a vrea** şi **a trebui** după cum urmează: într-un prim sens, structurii fundamentale exprimând subordonarea ierarhică a muzici tonale (construcție abstractă, atemporală) îi corespunde **a fi**, iar manifestării sonore lineare pe lanțul sintagmatic îi corespunde predicatul **a face**. Dar însăşi dependența elementelor sistemului ilustrează împletirea celor două modalități: relația V I, de pildă, exprimă o voință care tinde spre rezolvarea specifică a lui **a fi**

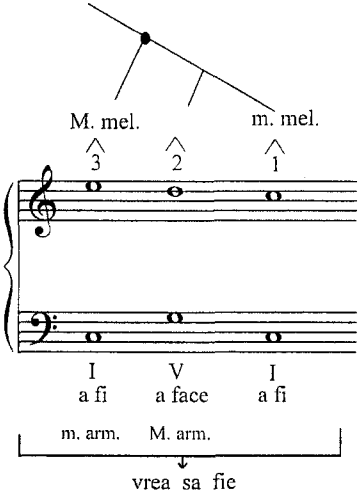


[246] la Greimas, se clasifică nu simple modalități, ci organizarea sintagmatică a modalităților: virtualizante vor fi *a trebui să faci* şi *a vrea să faci*, actualizante sunt considerate *a putea să faci* şi *a şti să faci*, respectiv realizante – *a face să fie*; Greimas, p.238.

[247] Tarasti, p.28.

O disonanță are o încărcătură puternică de voință, pe când rezolvarea sa **trebuie** să rezolve tensiunea, conflictul provocat de disonanță.

- *Hintergrund* din teoria schenkeriană este un alt exemplu care poate fi interpretat modal şi pus în paralel cu schema lui Lerdahl şi Jackendoff :



Se poate interpreta ca o polifonie de modalități şi modalizări: o succesiune de **a fi, a face, a fi** cu sensul mai general de **a vrea să fie**.

Pentru a ajunge la ultima etapă a studiului nostru - prezentarea modelului de analiză muzicală narativă stabilit de teoria lui Eero Tarasti -, vom mai face câteva precizări de ordin general:

- nu orice fel de muzică are caracter narativ
- se susține o construcție interioară structurată pe trei nivele în lucrările cu potențial narativ: la nivelul întâi sunt modalitățile care se combină formând pasiuni sau „constelații de pasiuni"; îl citățm pe Tarasti:

> „...muzica în mod particular este un continuum temporal de mai multe pasiuni, iar o compoziție poate conține mai multe pasiuni succesive şi chiar într-o ordine precis planificată. Atunci când apare ordonarea pasiunilor - când ascultătorul trăieşte diferite stări emoționale date - ne apropiem de o serie de evenimente complexe, pe care le putem numi

narativitate. O lucrare muzicală devine în acest caz realizarea unui anumit program narativ"[248],

iar exprimarea sintetică a acestui proces arată astfel[249]:

modalităţi ⟶ **pasiuni** ⟶ **narativitate**

- se susţine că modelul narativ este unul din cele mai puternice modele dezvoltate în cultura vestică[250]: o muzică activă, exprimând emoţii şi devenirile acestora în arcul tensional al operei muzicale astfel şi în acest scop concepute.
- narativitatea şi-a găsit mijloacele de exprimare odată cu naşterea tonalităţii, de schema exprimând esenţa sa, I → V V → I , fiind legat nivelul profund al sintaxei narative, respectiv nivelul de suprafaţă al sintaxei narative descris drept un proces în care subiectul caută un obiect (scopul întregii povestiri): în această din urmă situaţie, mişcarea de la tonică la dominantă va însemna un subiect disjunct de obiectul său (înseamnă renunţarea la valoarea-obiect, situaţie simbolizată S v O), iar progresia dominantă-tonică înseamnă conjuncţia subiectului cu obiectul (conjuncţia subiectului cu obiectul său de valoare, simbolizată S ^ O). Contrazicerea acestui tipar va fi interpretat ca mişcare împotriva a ceva.

Analiză muzicală narativă - model Tarasti

1. Se stabilesc *izotopii* care alcătuiesc lucrarea analizată. În limbajul analizei tradiţionale, termenul lui Tarasti desemnează secţiunile în cadrul formei muzicale (în teoria semiotică a lui Dinu Ciocan, dat fiind primordialitatea semnificaţiei în operaţia de împărţire a formei, ele sunt considerate secţiuni semnificative). Izotopul, noţiune preluată din fizică, doreşte să exprime coeziunea elementelor care îl constituie şi coerenţa lor; se aseamănă cu „time-span" din teoria lui Lerdahl şi Jackendoff.
2. Există 3 categorii de izotopi: spaţial, temporal, actorial. Izotopul spaţial se manifestă la fel ca *Ursatz* la Schenker: ea prezintă structura ierarhică

---

[248] „ ...music in particular is a temporal continuum of several passions, and a composition may contain several passions successively and even in a precisely planned order. Where ordering of passions occurs - where the listener is led to experience a given series of emotionalstates - we are approaching a still more complex series of events, which we might call narrativity. A musical work becomes in this case the realization of a certain narrative program." Tarasti, p.73.
[249] Tarasti, p.73.
[250] Tarasti, p.74.

constituită din cel puțin 2 elemente contrastante. Relația ierarhică se manifestă în dimensiunea temporală, pe măsură ce ne apropiem de nivelul de suprafață unde evoluează categoriile actoriale „sub formă de complexe motivice și teme-actanți care, prin modalizare, alcătuiesc nivelul *antropomorfic* al muzicii."[251]

3) Se analizează pe rând spațialitatea, temporalitatea și actanțialitatea fiecărei secțiuni în parte.

4) Spațiul muzical la Tarasti[252] are o dimensiune interioară și exterioară - le vom traduce simplu spațiul intern și spațiul extern.

Plecând de la perechile de noțiuni: centru/periferie, centripet, centrifug și *débrayage/embrayage* (acestea din urmă preluate de la Greimas) care se referă la plecarea de la un centru sau revenirea la el, se stabilește că spațiul intern se referă la centrii tonali pe care îi atinge desfășurarea unei piese muzicale, centrii care se raportează mereu la tonalitatea inițială; același spațiu intern apreciază apropierea sau depărtarea, direcția ascendentă sau, dimpotrivă, descendentă în lanțul cvintelor față de tonalitatea inițială; poate lua în considerare o accelerare armonică, adică schimbarea din ce în ce mai rapidă a funcțiilor tonale (consecventul unui *Satz* este un exemplu) sau pedale prelungite pe treapta a V-a sau treapta I a tonalității (de regulă la sfârșitul unei lucrări, de exemplu fugă, a unei părți dintr-o lucrare, de exemplu ultima secțiune a punții în cadrul expoziției formei de sonată).

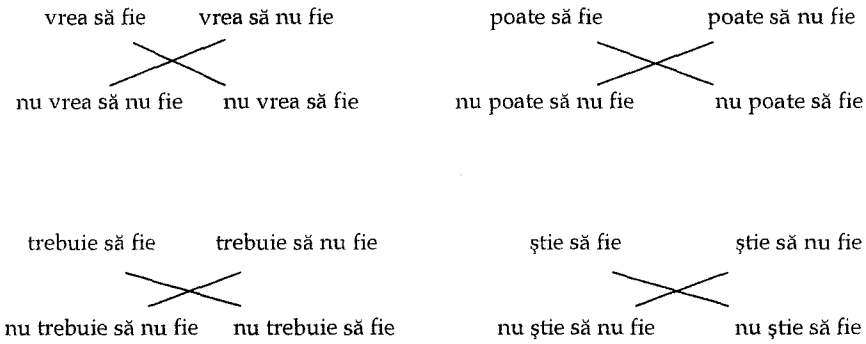
Spațiul extern este consfințit de observarea registrelor în care se mișcă sonoritățile sau de aranjamentul pe scenă al instrumentelor. Spațialitatea, în concepția lui Tarasti, reiese de asemenea din relația unei teme cu elementele muzicale care o înconjoară (în sensul categoriilor greimasiene *înconjurat/care înconjoară*), cu efect plastic, vizualizant de aproape-departe (sau prim-plan/fundal). În prelungirea acestei idei ar intra sugestiile unui spațiu geografic de referință externalistă (*Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, numeroase secvențe din operele lui Wagner cu rol de conturare a spațiului scenic în care se desfășoară un moment al intrigii, ca și multe alte exemple). Sunt situații când spațialitatea este unica dimensiune în care se construiește o piesă: sunt date ca exemplu de către Tarasti tema din *Scherzo* al *Sonatei op.28*, supranumită *Pastorala*, de Beethoven, *Atmosphères* de Ligeti (în aceste cazuri lipsesc temporalitatea și actorialitatea).

---

[251] Tarasti, p.33-34.

[252] v. cap. *Spațiul muzical*, p.77-97.

Din punct de vedere al modalităților, spațialitatea se leagă de categoria lui **a fi,** care intră în combinație cu celelalte categorii modale, după cum urmează[253]:



Din pătratele de mai sus, rezultă diferite situații cu semnificații proprii. Voința în spațiul muzical (**vrea să fie**) reflectă mișcarea continuă a muzicii și direcționarea evenimentelor către un scop; ținta poate fi atingerea unei tonici, a unui punct culminant, iar spațiul muzical va fi perceput ca scena unei lupte pentru atingerea obiectului dorit. Tot în această categorie intră și începutul unui proces secvențial, perceput ca relaxare (iar părăsirea sau întreruperea acestui proces va intra în categoria modală a lui **nu vrea să fie** - vezi mai departe alte exmple).**Vrea să nu fie,** spune Tarasti[254], poate însemna evitarea unui registru (element de spațiu extern) nepotrivit ambitusului vocal sau instrumental necesar într-un anumit moment al piesei, iar **nu vrea să fie** se va materializa în folosirea unui registru nepotrivit vocii/instrumentului pentru obținerea unui efect neașteptat (ni se pare potrivit ca exemplu fagotul în Introducerea la *Sacre du printemps* de Igor Stravinski), chiar neplăcut. Negarea unei negații, în cazul de față **nu vrea să nu fie**, este ilustrat de principiul *horror vacui*, care are ca efect teama „neființării", a momentelor de spărtură, al golului care nu este încă „umplut", înlocuit cu o nouă structură. Categoria lui **trebuie să fie** vorbește despre respectarea normei la care se raportează muzica scrisă într-un limbaj și care impune anumite desfășurări sonore (chiar dacă se afirmă mai mult sau mai puțin explicit că sistemul de analiză narativă se aplică la muzica tonală, Tarasti face incursiuni și în alte tipuri de limbaj: ordinea impusă de serie este un exemplu de **trebuie să fie**; rezolvarea

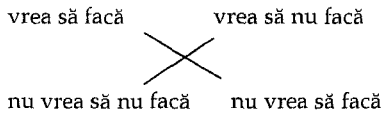
[253] Tarasti, p.87.
[254] Tarasti, p.87-91.

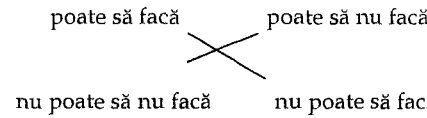
disonanțelor în muzica tonală, dar şi modală, spunem noi, este alt exemplu, sau structura de 8 măsuri pentru temele „normale" în muzica tonal-omofonă vest-europeană etc). **Trebuie să nu fie** se referă la interdicțiile unui sistem - dacă este tonal, anumite relații armonice plagale (V-IV de exemplu) sunt interzise (Tarasti dă exemplul consonanțelor respinse de muzica atonală). În categoria lui **nu trebuie să nu fie** intră situația în care nu se folosesc anumite elemente, de orice natură ar fi ele, dar nu ca urmare a unei interdicții. În fine, dacă într-un anumit moment al piesei compozitorul optează pentru o soluție alta decât cea mai plauzibilă şi care nu este interzisă, interpretarea modală va fi de **nu trebuie să fie.** Trecând la modalizările lui **a putea**, prima, **poate să fie**, este oglindită de scriitura de virtuozitate, de momentele finale simfonice în *tutti*, de secțiunile largi cadențiale. **Poate să nu fie** caracterizează tocmai renunțarea la efecte, la spectaculos şi cultivarea reținerii cu bună ştiință. Când nici efectele nu apar, nici anumite secțiuni care sunt aşteptate nu revin, se instituie **nu poate să nu fie**, iar **nu poate să fie** arată că evenimentul creat nu este scos în evidență prin nici un mijloc special. La capitolul marcat de **a şti**, adică de informația conținută de textul muzical, **ştie să fie** decurge dintr-un anumit punct al spațiului muzical care oferă un plus de informație sau chiar o informație nouă. Chiar şi lipsa de informație, prin absența unui element (de orice natură şi dimensiune) din întregul operei, are un sens exprimat modal prin **ştie să nu fie**. În situația lui **nu ştie să nu fie** sunt „lipsurile" care de această dată nu au însemnătate, nu produc nici un efect. **Nu ştie să fie** ar putea să însemne, în interpretarea noastră, incapacitatea de a însemna sau aduce cu sine ceva, o cantitate fără suportul unei calități; Tarasti include aici cazul rondoului în forma cu refren care, deşi se repetă, nu aduce nimic nou din punct de vedere al informației.

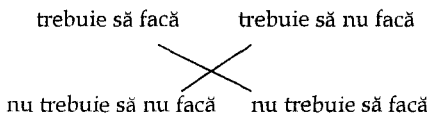
5) Timpul muzical[255] se defineşte la rândul său din două perspective numite timp intern şi timp extern. Acesta din urmă este, susține Tarasti, doar prolongația de suprafață a primului. Timpul exterior se manifestă în ritm, tempo - inclusiv schimbările de viteză ca *accelerando, ritardando* - , cel interior fiind posibil a fi exprimat cu ajutorul **devenirii**, un proces cumulativ care ține cont în acelaşi timp de mecanismele memoriei care leagă trecutul, prezentul şi viitorul devenirii, care leagă prin comparații, calsificări şi ierarhizări izotopii unei lucrări. La acest nivel funcționează mecanismul aşteptărilor, strâns legat, ca şi memoria, de modele culturale,

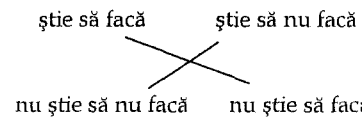
[255] vezi cap. *Timpul muzical*, p.59-76.

de competența ascultătorilor. Modalitățile și modalizările strâns legate de timpul muzical sunt[256]:









Așa cum am procedat la categoriile modale specifice spațiului modal, prezentăm succint caracteristicile lor, așa cum au fost menționate de Tarasti[257]. **Vrea să facă** este presupus de o creștere de tensiune - la nivel redus poate însemna la capitolul semnificantului părăsirea unei consonanțe pentru susținerea disonanței, la nivelul suprafețelor mai mari poate însemna pregătirea unui climax perceput ca scop al acțiunii muzicale. Invers (orice rezolvare a unei tensiuni), ne găsim în teritoriul lui **a vrea să nu facă**. Dacă tensiunea continuă, trăsătura modală este de **a nu vrea să nu facă**, iar **nu vrea să facă** presupune o evoluție spre tensiune urmată de o zonă caracterizată prin **a fi**, adică o zonă detensionată. **Trebuie să facă** înseamnă trecerea activă, tensionată de la un moment la altul, amândouă contrastante. În schimb **trebuie să nu facă** se desprinde dintr-o tranziție prin care tensiunea descreşte. În principiu, primul caz poate fi ilustrat prin trecerea de la expoziție la dezvoltare, iar cel de-al doilea, tranziția de la dezvoltare la repriză în forma de sonată. În cazul lui **nu trebuie să nu facă** nici o regulă (normă) nu prevede dacă o tensiune trebuie rezolvată, iar în cel al lui **trebuie să nu facă** compozitorul poate sau nu să aleagă dacă folosește sau nu o tranziție activă, tensională. **Ştie să facă** va caracteriza o tranziție (p T q) care cuprinde informații noi, iar tensiunea creşte. **Ştie să nu facă** caracterizează de pildă apariția falsei reprize în forma de sonată (un elemnt de tehnică pus în slujba descreşterii tensiunii). **Nu ştie să nu facă** presupune înlocuirea descreşterii tensiunii cu un așa-zis clişeu: eliminare tematică, eliminarea dezvoltării în forma de sonată. **Nu ştie să facă** se realizează într-o creştere de tensiune, dar fără informație nouă (de pildă modelul multiplicat în scvențele care îi urmează). În situația lui **poate să**

[256] Tarasti, p.87.
[257] Tarasti, p.91-93.

facă creşterea tensiunii se face la nivelul virtuozităţii tehnice. **Poate să nu facă** caracterizează o descreştere tensională tot cu ajutorul unor pasaje cu un înalt grad de virtuozitate. Când tensiunea descreşte fără mijloace adecvate ne găsim în situaţia modală a lui **nu poate să nu facă**, iar **nu poate să nu facă înseamnă** încercarea de creştere a tensiunii fără a se apela la mijloace speciale.

6) Pentru stabilirea caracteristicilor dimensiunii actoriale a unei muzici narative[258], Tarasti porneşte de la teoria elveţianului Ernst Kurth din prima jumătate a secolului 20 pe care îl consideră un precursor important al teoriei actoriale. Teoria acestuia se bazează în primul rând pe ideea energiei care stă la baza elaborării pieselor muzicale, energie care determină, sub formă de impuls primar, desfăşurarea întregului. Esenţa rezidă nu în succesiunea înălţimilor, ci în tranziţia dintre ele, rezultat al energiei cinetice imprimate de la bun început. Mai departe, opunând polifonia omofoniei, Kurth, spune Tarasti, descrie naşterea conceptului de actorialitate în muzica vest-europeană. Simetria grupului de 2 măsuri existentă în muzica omofonă reprezintă manifestarea fundamentală a actorialităţii şi caracterului *raţional* al muzicii vesteuropene. Vorbind despre muzica tonală omofonă vesteuropeană, Kurth consideră simetria drept structurarea muzicală care a putut cuprinde o emoţie interioară care o face uşor de cântat. Transpare astfel un patos al compozitorului care se confesează înainte de toate, mai presus de trăsăturile de stil, de epocă. Muzica mai veche, cultivând polifonia, considera trăirile personale profane, pe când Clasicismul, propagator al omofoniei, a deschis calea confesiunii, „a subiectivităţii nelimitate, crescânde".[259]

Mai modern, Tarasti adoptă conceptul de actor (sau actant) pe linia lui Propp şi Greimas. Pentru o mai bună înţelegere a teoriei actorialităţii, trebuie spus că dacă acum un text muzical se acceptă a fi considerat nu numai o comunicare, ci şi o povestire (o naraţiune), atunci această povestire este o scenă pe care se defăşoară o intrigă la care participă diferite personaje-actori (sau actanţi). Privite din unghiul funcţiilor pe care le au de-a lungul desfăşurării acţiunii, personajele sunt: subiectul, obiectul, emiţătorul, receptorul, ajutorul, oponentul. Ulterior, în teoria lui Greimas au rămas, pentru a susţine orice program narativ, doar subiectul şi obiectul. Atunci, narativitatea are loc între subiect şi obiectul său sau între două personaje (algoritmizate S1 şi S2) şi acţiunea de **a face** a acestora. În privinţa relaţiei dintre subiect şi obiect, există două situaţii, un subiect conjunct cu un obiect de valoare (S^O) sau un subiect disjunct de obiect (SvO). La

---

[258] vezi capitolul IV, *Musical Actors*, p. 98-111.

[259] "...unlimited and growing subjectivism...", Ernst Kurth, citat de Tarasti, p.105.

rândul lor, S1 şi S2 acţionează în aşa fel încât unul dintre ele îl determină pe celălalt să capete (dacă are funcţie ajutătoare) sau să piardă (dacă este un oponent) obiectul dorit spre care se îndreaptă întregul efort al operei.

Analiza actorială pe care Tarasti doreşte să o fundamenteze[260] cuprinde mai multe faze pe care le prezentăm succint:

a) Trebuie stabilită orientarea muzicii analizate: către subiect sau obiect.

- situaţia normală (obişnuită) este S^O (subiectul este în posesia obiectului de valoare), efectul psihologic fiind de împlinire, chiar de euforie.
- există 2 situaţii negative: muzici centrate pe subiect şi trăirile sale, în care caz obiectul lipseşte, şi invers, când naraţiunea se concentrează asupra unui obiect.

b) Subiectul şi obiectul trebuie analizate din punct de vedere spaţial (locul în care se mişcă ele), temporal (dezvoltarea şi transformarea lor în timp) şi actorial (ca elemente active ale comunicării muzicale).

- se susţine în principiu că tematismul este o trăsătură hotărâtoare în afirmarea actorială în muzică; într-o muzică netonală, subiectul este considerat a fi de-actorializat: exemplul lui *Erwartung* de Schönberg ne arată ce înseamnă pentru Tarasti acest lucru - aplicând distincţia între enunţ şi enunţiatar (cel care interpretează, transmite enunţul), în prima direcţie subiectul este de-actorializat, iar în privinţa enunţiatarului (în acest caz interpretul vocal al pisei, soprana) subiectul este actor, iar rezultatul contradicţiei este deactorializarea subiectului.
- din punct de vedere al expresiei sale modale, subiectul poate aparţine categoriei lui **a fi** sau categoriei lui **a face**; decurge de aici o combinatorică între valorile modale ale lui **a fi** şi a lui **a avea**, după cum urmează:

subiect + **a fi** + obiect, efect euforic

subiect + **a nu fi**, cu lipsa obiectului, cere întoarcerea la prima categorie

subiect + **a face** = subiect-agent, activ, care provoacă ceva

subiect + **a nu face** = subiect aproape de obţinerea obiectului, efect euforic

subiect + **a fi** = subiect-pacient, inactiv, dar trăind multe emoţii, pasiuni

c) Subiectul trebuie înţeles drept elementul discursului muzical care deschide dimensiunea modalităţilor. Pe lângă atribuirea categoriilor de bază - **a fi** şi **a face** - , intervin nuanţări datorită lui **a vrea**, **a putea**, **a trebui**, **a şti**. Caracterul determinant al unui subiect-agent va reieşi din observarea calităţilor modale şi a combinaţiilor acestora în raport cu alţi subiecţi.

---

[260] v. cap. IV - *Musical Actors*, p.98.

Înainte de a prezenta una din analizele concrete pe textul muzical realizată de Tarasti (este vorba de Sonata op.53 *Waldstein*) pentru a vedea cum se aplică practic principiile teoretice sintetizate mai sus, facem câteva observații critice.

Prin naratologie, aprecierea unei opere muzicale continuă direcția semioticii (o semiotică externalistă, conform clasificării lui Jean-Jaques Nattiez) care a înlocuit, mai bine zis a completat direcția analizelor formaliste cu deschiderea spre dimensiunea extrinsecă a muzicii (vezi natura referentului muzical în teoria profesorului Dinu Ciocan).

Modelarea literară a muzicii este, în aspectele sale generale, uneori forțată. Adaptarea la specificul limbajului muzical trebuie făcută cu prudență și numai în măsura în care asemănările există și sunt profitabil de asociat, în vederea lărgirii perspectivei și atingerea unei interdisciplinarități solide.

Există termeni aparținând metalimbajului muzical tradițional care sunt înlocuiți cu alții (împrumuturi din metalimbajul literar) care nu reflectă în fond o abordare calitativ nouă (cum ar fi analiza spațiului muzical sau izotopii).

Afirmația conform căreia „la scară mare, actorialitatea în muzică este reprezentată de toate acele trăsături care antropomorfizează structurile muzicale abstracte"[261] trebuie privită, insistă profesorul Dinu Ciocan, cu rezerve. „Umanizarea" temelor este doar o iluzie a unei lumi virtuale care nu trebuie să înlocuiască lumea reală, a interiorității trăitului de esență muzicală. Perspectiva semiotică, construirea semnului muzical și înțelegerea mecanismului semiozei rămân reperul corect al înțelegerii discursului și comunicării muzicale.

Categoriile modale care definesc dimensiunea actorială a discursului muzical au într-adevăr calitatea de a exprima, prin intermediul verbelor, natura activă a devenirii muzicale, evoluția exprimării sonore, caracterul (presupus de semantică) mai presus de caracteristicile gramaticale (vezi dihotomia caracter/caracteristici în semiotica lui Dinu Ciocan). Prin aceasta, metoda stabilirii identității modale a teoriei narativității se alătură altora la capitolul de semantică muzicală - lista lui Victor Giuleanu de termeni și expresii în interpretarea muzicii, grila lui LaRue de termeni

[261] On a larger scale, actoriality in music is represented by all those features that render abstract musical structures as anthropomorphic.": Tarasti, p.106.

psihologici, grila de termeni exprimând dimensiunile psihologice, morale de înțelepciune și sacralitate ale muzicii precum și analiza maximelor și minimelor aparținând amândouă lui Dinu Ciocan.

Punct de pornire: partea I (formă de sonată) a Sonatei op. 53, *Waldstein*, de Beethoven.

Etape obligatorii în analiza narativă

1) sunt stabiliți izotopii[262] formei pentru cele 3 momente ale formei de sonată - Expoziția, Dezvoltarea și Repriza.
2) pentru fiecare izotop analiza trebuie să se desfășoare pe 3 direcții: analiza spațiului muzical, a timpului muzical și dimensiunea actorială a respectivului izotop.
3) tema I este denumită prima zonă tematică, puntea este considerată prima tranziție; în locul grupului tematic secund, apare în analiza lui Tarasti doar prima temă (m.34-50[263]) urmată de o a doua zonă de tranziție (m.50-73) și de Codetta. În acest fel, Expoziția cuprinde 5 izotopi.
4) analiza temei I devine model pentru celelalte segmente (izotopi) formale (în acest studiu ne vom rezuma la principalele aspecte care caracterizează temele părții întâi; pentru o mai largă informare, vezi capitolul „Semiosis of the Classical Style. Beethoven's *Waldstein*" din *A Theory of Musical Semiotics* de EeroTarasti).

Analiza temei I

4.1. spațiul intern este definit prin:
- schimbarea centrilor tonali, în cazul acestei teme, una drastică, spectaculoasă (mutația de la Do major la Si bemol major)
- accelerarea armonică (m.9-11)
- pedala extinsă pe treapta a V-a din Do/do

4.2. spațiul extern este definit prin:

---

[262] "izotopul" din teoria lui Tarasti poate fi pus în corespondență aproximativă cu „secțiunea" din analiza structuralistă sau cu „unitatea semnificativă" din analiza semiotică a lui Dinu Ciocan.

[263] considerăm că tema a II-a începe la măsura 35.

- registrele acoperite de planurile mâinii drepte şi mâinii stângi; în cazul temei întâi, iese în evidenţă acoperirea unei zone extinse (contraoctava - octava 3), paralel cu cele două mâini sau la distanţă mare între ele (în m.4)

Sunt introduse noţiuni suplimentare (preluate de la Greimas) care asociază manifestărilor sonore realităţi din registrul trăitului (trăirilor): debreiaj (echivalent al dezangajării sau al mişcării centrifuge)/ambreiaj (echivalent al angajării sau al mişcării centripete). Astfel, debreiajul are ca efect, după Tarasti, detensionarea realizată prin următoarele procedee: modulaţia la tonalităţi descendente în lanţul cvintelor sau în general modulaţia la tonalităţi îndepărtate. Pentru Tarasti, mutaţia la Si bemol major în cadrul temei I, în ceea ce trebuia să fie consecventul primelor 4 măsuri, are acest efect (o concepţie pe care o contestăm, modulaţia la 2 cvinte descendente faţă de Do major reprezentând o cădere cu sensul unei tensionări profund interiorizate). Caracteristicile spaţiului extern al temei I, expuse mai sus se încadrează de asemenea la categoria debreiajului. Ambreiajul are loc atunci când tendinţa este de întoarcere la tonalitatea iniţială (inclusiv prin modalitatea pedalei pe dominantă sau când modulaţiile urcă pe lanţul cvintelor.

4.3. timpul extern este exprimat, aşa cum am mai arătat, prin tempo şi oscilaţiile de tempo - grăbiri sau răriri, prin aspecte metrice şi caracteristici ale ritmului. Luându-se ca etalon optimea pentru tema I (durată impusă încă de la început de motivul mâinii stângi, comparat plastic cu „răpăitul de tobe"[264]), se observă un proces de accelerare prin diminuare ritmică, considerat, prin depărtarea de pulsaţia normală, o manifestare a debreiajului prin intensificare (termenul în limba germană, *Steigerung*, este propus de August Halm şi adoptat de Tarasti).

4.4. timpul intern, aflat în relaţie strânsă cu memoria şi cu aşteptările receptorului, influenţează înţelegerea formei, mai ales relaţia ce se instituie între părţile care o alcătuiesc. Compararea începutului temei întâi cu cel al punţii, asemănătoare, este un exemplu pentru felul în care se manifestă timpul intern: traiectoria tonală din tema I, Do major-Sol major-Si bemol major, se impune drept reperul la care se va raporta memoria atunci când debutează puntea, construită pe evoluţia Do major-Sol major-re minor (acelaşi August Halm va considera schimbarea o intensificare, iar Tarasti o sporită catalizare de energie[265]).

---

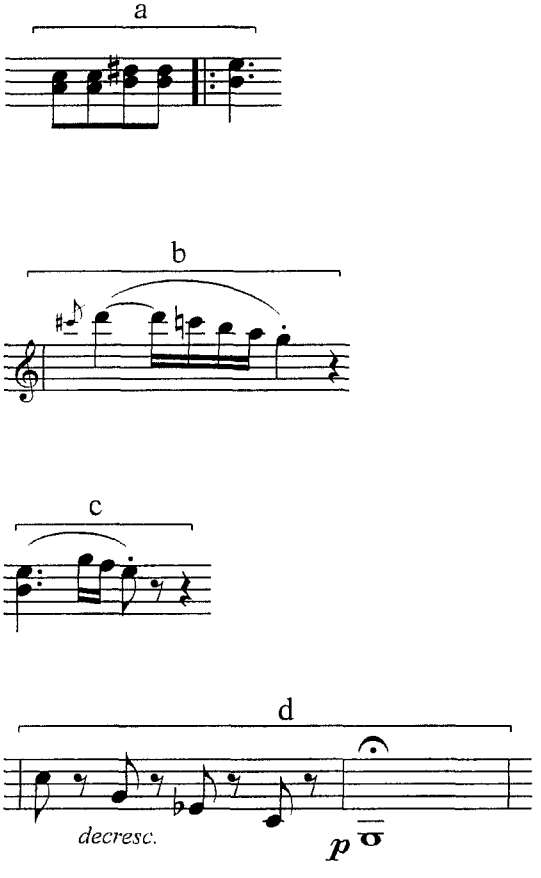
[264] Metafora îi aparţine scriitorului suedez Oscar Parland, citat de Tarasti, p.121.

[265] Tarasti, p.122.

4.5. dimensiunea actorială se defineşte pe de-o parte stabilind, acolo unde este cazul, actorii (actanții) narațiunii, iar pe de altă parte modalitățile, respectiv modalizările reuşite de aceştia.

actanții

- se consideră că tema I din sonata *Waldstein* se compune din 4 actanți, *a*, *b*, *c*, şi *d*, după cum urmează (surprinzător, capul temei, percutantul „răpăit de tobă", asupra căruia şi Charles Rosen de altfel atrage atenția, nu este interpretat în analiza lui Tarasti ca având rol actorial propriu-zis!):



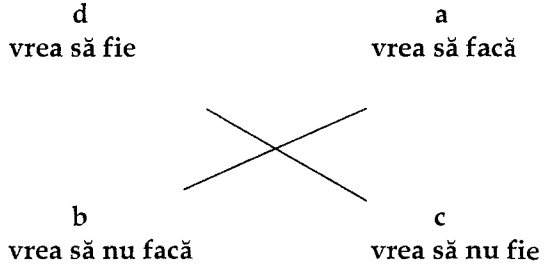
- la prima lor apariție, motivul *a* este considerat actorul-agent, iar motivul *b*, actorul-pacient; cel de-al doilea, motivul *b*, va deveni în finalul temei (de-a lungul măsurilor 10-11/12) noul actor-agent, acaparator, acumulând energie (prin procedeul intensificării sau *Steigerung*).

Modalități

- fiecare din cele 4 motive este purtător de valori modale, cele mai evidente fiind:

motivul *a* = **vrea să facă**
motivul *b* = **vrea să nu facă**
motivul *c* = **vrea să nu fie**
motivul *d* = **vrea să fie**

Acestea se înscriu în pătratul semiotic astfel:



- fiecare motiv în parte exprimă un complex de modalități datorită cărora se impun unele față de celelalte, le influențează sau sunt influențate;

motivul *a*

- pe lângă „voința de a face", sprijinită de aspectele de organizare sonoră precum mersul melodic ascendent, mecanismul intensificării sau tendința spre disonanță, motivul *a* „știe să facă" atunci când realizează modulația la Sol major cu mijloacele potrivite (crearea sensibilei noii tonalități, *fa diez*).

- modalitatea „a putea" este puternică (prin ritmul puternic, sacadat și registrul grav neobișnuit cu care începe tema).

- aceeași modulație prematură, atipică pentru stilul clasic, este marcată cu „nu trebuie să fie".

motivul *b*

- la prima sa apariție (m.4) se remarcă prin trăsătura modală „vrea să nu facă" datorită impresiei de răspuns la **motivul *a*** și al derivării din **motivul *c*** care îl precede (ordinea simbolurilor literale nu respectă ordinea apariției motivelor în prima frază a temei I): el nu dezvoltă, ci

închide prima frază, el diminuează tensiunea şi se situează pe una din diagonala pătratului semiotic, a contradicției față de **motivul *a***.

- modalitatea „a şti" este slab susținută (încheierea pe sunetul sol, aidoma celei a **motivului *c***, practic nu aduce o informație în plus la acest nivel).

- „a trebui" este în schimb puternic datorită cadenței pe dominantă (o „obligație" îndeplinită).

motivul *c*

- marcajul „vrea să nu fie" rezultă din presiunea pe care o exercită cercul melodic parcurs (începe şi se termină pe acelaşi sunet, „sol") contradictoriu cu tendința de evitare a acestei traiectorii impuse.

- considerat o variantă diminuată ritmic a **motivului *a*** (durată lungă-accelerare-rezolvare pe durată lungă), **motivul *c*** suferă modalizarea din partea **motivului *a*** (îi este subordonat acestuia din urmă) şi în ceea ce priveşte valorile lui „a şti", „a trebui", „a putea", slab reprezentate.

motivul *d*

- numit *motivul triadei arpegiate,* exprimă modalitatea lui „vrea să fie" prin consfințirea deplină a consonanței.

- stabilitatea sa este incompletă prin schimbarea modului tonalității (din Do major se ajunge la omonima do minor): căderea în cvinte, odată cu dobândirea bemolilor, este caracteristică pentru „a nu face".

- modalitatea „a şti" este slab susținută, firesc pentru finalul izotopului reprezentat de tema I.

Concluzionând, tema I este percepută ca diversitate în unitate: mai mulți actori apar pe scenă, având caracteristici modale diferite, complementare sau contradictorii, oscilând între „a fi" şi „a face", „împodobindu-le" cu alte verbe modale în concentrații şi combinații diferite. Fără a se insista, este menționată şi structura formală asimetrică (4+4+5), semn al imperfecțiunii[266].

[266] din engl. *Imperfectiveness.*

Analiza temei a II-a (m.35-50[267])

5.1. spațiul intern este oglindit de tonalitatea Mi major în care se înscrie tema a II-a: caracterul este definit ca fiind o relaxare euforică - o dezangajare puternică (depărtare de patru cvinte ascendente față de Do major).
5.2. spațiul extern este angajat prin situarea temei în registru mediu și prin apropierea planurilor celor două mâini (la polul opus față de tema I și diferențele sale de registre extreme sau depărtarea vocilor).
5.3. timpul exterior are o configurație aparte datorită ritmului dactil: ornamentarea acestuia va marca forma în două subsecțiuni a temei a II-a (m.35-42, respectiv 43-50).
5.4. dimensiunea actorială, spune Tarasti, se axează pe doi actanți cunoscuți, **motivele *a* și *b*** din tema I: argumentul se leagă de mersul treptat ascendent și descendent al temei a II-a, corespunzător motivelor din tema I[268]. Confruntarea pașnică a actanților, euforia, plenitudinea atinse acum, lipsa dezvoltărilor, a acțiunii conferă temei a II-a o valoare modală circumscrisă lui **a fi**.

Modalități

- contrastul așteptat (consfințit de canonul formei de sonate clasice) pe care îl realizează tema a II-a față de tema I care înseamnă modalitatea lui „trebuie să fie" este contracarat de surprinzătoarea alegere a tonalității Mi major care se traduce prin „trebuie să nu fie".

- „a putea" și „a ști" sunt puternice deoarece caracterul temei a II-a este bine definit și susținut (vezi schimbarea unității ritmice, de la optime la pătrime, nuanța *p*, indicația *dolce e molto legato*, pentru a da câteva exemple)[269].

---

[267] nu suntem de acord cu Tarasti care consideră m.49 a fi ultima pentru tema a II-a.

[268] ni se pare discutabilă apropierea motivelor celor două teme doar pe baza mersului treptat și al sensului melodic în lipsa altor criterii nu numai de ordin sintactic, dar și semantic.

[269] Am sintetizat aici principalele caracteristici ale temei I și a II-a care decurg din analiza narativă și care, desigur, îi aparțin lui Eero Tarasti. Ne-a interesat mai ales mecanismul atribuirii valorilor modale și dinamica transformării acestora. Trebuie spus însă că, dincolo de caracteristicile narative ale analizei, există posibilitatea unor observații suplimentare sau chiar diferențe de opinie în interpretarea aspectelor muzicii beethoveniene. Un exemplu pornește de la reliefarea de către Tarasti a polifoniei latente realizată la bas în tema I descriind un mers cromatic descendent și care este asemuită, din rațiuni structurale și nu semantice, cu o temă de *passacaglie*, fără a se insista pe consecințele de ordin estetic sau stilistic al afirmației. În schimb este trecut cu vederea aspectul evident de coral, susținut de tempo și frazare, de ritm ce caracterizează tema a II-a. Din acest punct de vedere, comparația temelor, după Dinu Ciocan , ar fi putut deschide perspectiva unor noi

Ele însele realități în mișcare, temele formei de sonată vor fi angrenate în procesul narativ, în zone unde va predomina modalitatea lui **a deveni** (în tranziții) și **a face** (în dezvoltare). Căutarea noilor mărci modale, urmărirea desfășurării „intrigii" textului beethovenian, dinamica contrariilor și contrarietăților sunt câteva din capitolele care pot fi deschise și „citite" în noua cheie a narativității.

Repere bibliografice

Ciocan, Dinu. *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2005

Dediu, Valentina. *Studii de stilistică și retorică muzicală*, București, Litografia Universității de Muzică, 1999

Ducrot, Oswald și Jean-Marie Schaeffer. *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura Babel, 1996

Eco, Umberto. *Tratat de semiotică muzicală*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1982

_____ *Limitele interpretării*, Constanța, Editura Pontica, 1996

Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986

Greimas, Algirdas Julien. *Pour une théorie des modalités*, Langages nr.43,1976, tradus în românește: *Pentru o teorie a modalităților*, în *Semnificație și comunicare în lumea contemporană*, București, Editura Politică, 1985

Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1985

Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale, 1975

Peirce, Charles Sanders *Semnificație și acțiune*, București, Editura Humanitas, 1990

Plett, Heinrich. *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983

Propp, Vladimir Iakovlevici.*Transformările basmelor fantastice*. În: *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, Editura Univers, 1983

Rădulescu, Antigona. *Perspective semiotice în muzică*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2003

---

interpretări legate de dimensiunea sacrului și a profanului (pentru a numi doar una) deschise generos de arta beethoveniană și esența profundă a mesajului ei.

_____. *Semiotică muzicală. Note de curs*, Bucureşti, Litografia Universităţii Naţionale de Muzică, 2006

Tarasti, Eero. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*, The Hague, Mouton Publishers, 1979

_____. *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994

ALEX VASILIU

JAZZUL - UN SPAȚIU AL INTERFERENȚELOR

Cei ce visau cu decenii în urmă, la vremea când jazzul va deveni un limbaj muzical definitoriu pentru o din ce in ce mai extinsă zonă geografică, erau priviți cu multă condescendență. Vreme îndelungată, jazzul a fost considerat doar un produs artistic al populației de culoare provenită din Africa, forțată, prin sclavie, să trăiască pe pământul Americii de Nord, suferind aici influența genurilor muzicale populare şi culte aduse de emigranții europeni care îşi încercau norocul în Lumea Nouă. S-a spus că jazzul este ceva ce le aparține doar americanilor, că acesta nu poate exprima fondul ideatic-emoțional al unei comunități etnice europene date, că ar fi străin de specificul cultural cristalizat de-a lungul secolelor pe Bătrânul Continent. Previziunile unor artişti şi, mai ales, muzicieni de prim rang ai acestui veac (Jean Cocteau, Ernest Ansermet, George Enescu reprezintă doar câteva exemple) asupra importanței pe care urma să o aibă jazzul în renovarea şi însufleţirea muzicii deceniilor viitoare - au fost confirmate. Partiturile, înregistrările şi concertele tot mai multe la număr reprezintă tot atâtea argumente.

Nici un alt limbaj muzical apărut în secolul al XX-lea nu s-a dovedit atât de permeabil influențelor provenite din celelalte genuri muzicale, arhaice sau culte. Dacă ar fi să mă refer mai întâi la împrumuturile şi interferențele dintre capodoperele creației cameral-simfonice şi jazz, ar trebui să amintesc în primul rând gestul cu semnificație de pionierat al compozitorului George Gershwin - primul care a adus ecouri melodice, timbruri, inflexiuni şi ritmuri de jazz în sala de concert. Exemplele bine cunoscute sunt *Suita simfonică „Un american la Paris"* şi, mai ales, *Rhapsody in blue* (nu atât o „Rapsodie albastră" - cum eronat s-a încetățenit la noi traducerea titlului, ci mai degrabă o „Rapsodie a nostalgiei", căci pentru români, *blue* (în engleză - albastru) înseamnă, în accepție figurată, tristețe, nostalgie, alean - deci intonațiile şi melodiile din opera *Porgy and Bess* şi din *Rapsody in blue* redând astfel de sentimente, de stări sufleteşti ne îndeamnă să tălmăcim această celebră lucrare muzicală, în spiritul nostru, ca o „Rapsodie a nostalgiei").

Discurile cu muzica negrilor (*blues* şi *jazz*), partiturile cântecelor la modă în primele decenii ale secolului trecut, vizitele pe care unii compozitori europeni le-au făcut în Statele Unite ale Americii au contribuit

la pătrunderea intonațiilor și a ritmurilor amintitoare de jazz în creațiile lor: Maurice Ravel, Darius Milhaud, Igor Stravinski, Claude Debussy - compozitori considerați acum clasici ai secolului al XX-lea, nu au rămas indiferenți la sugestiile muzicii de jazz. La rândul lor, interpreți improvizatori de mare talent și-au ales ca teme pentru improvizații pline de inventivitate și strălucire creații camerale cunoscute (într-una din înregistrările anului 1943 realizate de Nat „King" Cole cu trio-ul său de jazz putem asculta o scurtă și inspirată improvizație la pian pe tema unui preludiu de Rahmaninov, iar pe Art Tatum, considerat poate cel mai mare virtuoz al clapelor în jazz, îl aflăm pe un disc din anii '50 brodând în jurul binecunoscutei *Humoresca* de Antonin Dvořak. Nu sunt, desigur, exemple puține în acest sens. Pe un plan mai complex al exprimării muzicale - cel al orchestrației -, poate fi amintit cazul dirijorului și orchestratorului Gil Evans, cel care în 1957 avea să înregistreze cu bigbandul său avându-l ca solist pe trompetistul Miles Davis versiunile orchestrate în spirit jazzistic ale *Concertului din Aranhuez* de Joaquin Rodrigo și a unei arii din opera *Lakmé* de Delibes. Rafinamentul coloristic, ingeniozitatea armoniilor, utilizarea timbrurilor instrumentelor într-un mod nou, original, stilul improvizatoric relaxat, aproape reticent, al lui Miles Davis, impunând un caracter cameral întregului sonor - au contribuit la intrarea acestor înregistrări în seria capodoperelor jazzului contemporan și în istoria, deocamdată nescrisă, a interferenței creatoare dintre jazz și muzica europeană cultă.

De altfel, cu aproape un deceniu înaintea înregistrării acestor versiuni, în anii 1948-'49, același Miles Davis punea bazele celui de-al doilea stil important al jazzului modern - *cool* -, stil care, datorită aranjamentelor instrumentale ce nu duceau lipsă de disonanțe, datorită utilizării unor surse sonore obișnuite mai ales în orchestrele simfonice (tuba), datorită sobrietății, decontractării cântului improvizatoric, se apropia de caracterul muzicii de cameră - apropiere semnalată pentru prima dată între jazz și genul cameral de tip european.

Forme ale muzicii europene au reapărut în mariaj cu spiritul, ritmul și sonoritățile specifice jazzului în aranjamentele și compozițiile originale semnate de John Lewis - cel care din 1952 și până în 2005, cu o întrerupere de câțiva ani în deceniul 8 (cu toate acestea, formația cea mai longevivă din istoria jazzului...) a condus „Modern Jazz Quartet". Coralul, fuga, preludiul sunt forme ale Preclasicismului apropiate cu multă subtilitate modului de exprimare specific jazzului, teme de Johann Sebastian Bach fiind expuse la contrabas sau vibrafon pe ritm swingat. De altfel, Lewis avea să fondeze în 1961 „Orchestra USA", un ansamblu simfonic ce prezenta în concerte și înregistrări pe disc numai lucrări cu intenție de

fuziune între conceptul muzical simfonic şi jazz - aşa numitul stil "third stream" („al treilea curent"), stil ce a fost cultivat de compozitori şi dirijori celebri (dintre care îl menţionez aici numai pe Leonard Bernstein). Nu mi-am propus acum un istoric al pasionantului "dialog" dintre jazz şi conceptul muzical clasic european, însă nu poate fi trecut cu vederea aportul grupului francez condus de Ward Single (Swinger Singers), care câştiga în 1963 mai multe premii ale discului şi o notorietate internaţională prin interpretarea pe ritm swingat (întreţinut de bas acustic şi baterie) a unei serii de teme de Bach. Timpul a validat cel mai puternic prelucrările unei lungi serii de lucrări instrumentale rămase de la Johann Sebastian Bach în stil jazzistic, semnate de pianistul Jacques Loussier (cu seria de discuri „Play Bach"). Editate mai devreme, începând din 1958, discurile figurează şi acum pe listele celor mai bine vândute înregistrări din lume, iar muzicianul francez a fost invitat, împreună cu trio-ul său, să susţină un recital axat pe acest repertoriu la maratonul „24 Hours Bach", organizat cu mult succes de public în Germania în anul 2004. Prelucrarea jazzistică a unor creaţii instrumentale de Bach a fost, în al şaselea deceniu din secolul trecut, o modă. Însă unele încercări au fost sortite succesului. Pot fi amintite, printre altele, versiunile de cvartet ale americanului Dave Brubeck şi ale românului Richard Oschanitzky. În acelaşi spirit al apropierii tipului de cânt bachian de tehnica de improvizaţie, de ritmul swingat, de timbrul instrumental specific saxofonului (alto) şi bateriei, Oschanitzky a depăşit modelul francez, în care improvizaţia era uneori exclusă, inventând discursuri melodice cu dublă configuraţie (bachiană şi jazzistică), în care integra în mod subtil chiar şi citate din lucrări simfonice aparţinând altor epoci (*Şeherazada*), folosind ca a doua „voce" saxofonul tenor, pentru a sublinia şi prin timbrul acestui instrument specific viabilitatea îngemănării celor două concepţii muzicale părelnic antagoniste.

Dar dacă este adevărat că, decenii la rînd după 1945, fenomenul muzical academic s-a caracterizat printr-o derutantă diversitate a tehnicilor de compoziţie ce respingeau relaţia model-imitaţie, fiecare compozitor structurându-şi sistemul semantic, dacă inovaţiile şi libertăţile în utilizarea feluritelor surse sonore sunt unanim acceptate, dacă împrumuturile din diverse genuri, nu numai muzicale ci general-artistice şi din zone geografic-etnografice diferite au dat rezultate interesante, jazzul este conectat la procesul evolutiv sinuos al creaţiei muzicale actuale, luând chiar un oarecare avans faţă de creaţia compozitorilor de factură „clasică". Decalajul s-ar explica prin faptul că permanenta schimbare, înnoire şi diversificare a tehnicilor şi mijloacelor la care au apelat decenii la rând compozitorii numiţi „de avangardă" a depăşit puterea de „urmărire" a publicului, orizontul său de aşteptare - melomanul simţind că multe

opusuri academice nu îl impresionează, nu îl reprezintă, nu îi rămân în ureche... Pentru că, oricât de interesant, de ingenios, de original ar fi sistemul pe care şi l-a construit compozitorul, esenţial pentru cel ce ascultă este ca rezultatul sonor să fie muzică, să echilibreze raportul dintre gândire şi simţire, să producă o stare de elevaţie spirituală, să comunice ascultătorului din Oslo, Tokio, Montreux, Bucureşti, Iaşi, Bacău sau de oriunde altundeva doriţi nu numai mesajul lumii actuale dezechilibrate, ci şi codul prin care muzica îşi poate păstra puterea de a emoţiona, de a transfigura.

Sunt semne evidente că, deocamdată, mare parte din jazzul contemporan reuşeşte să atingă aceste idealuri pe care şi le propune, de fapt, fiecare compozitor. Rock-ul şi muzica uşoară pot umple sălile de concert, dar 99% din spectatori sunt pasionaţii acestor genuri, şi nu obişnuiţii filarmonicilor sau teatrelor de operă... S-ar putea ordona multe exemple care argumentează ascendenţa jazzului asupra celorlalte tipuri de agregare muzicală modernă (nu am în vedere aici muzicile de divertisment şi acea parte a jazzului care poate fi luată în acelaşi mod).

Aminteam la început de permeabilitatea acestui tip de muzică la celelalte genuri şi forme de expresie artistică. Preluând elemente din creaţia cameral-simfonică, din ritmurile, intonaţiile şi sonorităţile populare, din muzica de dans, din ambientul sonor cotidian, dar conferindu-le valoare estetic-emoţională, muzicienii de jazz (bineînţeles, este cazul personalităţilor creatoare) reuşesc să se adreseze unui public diferit ca pregătire şi preferinţe muzicale, captându-i interesul, rămânându-i în amintire, determinându-l să cunoască, să accepte şi să preţuiască mai mult decât o făcuse înainte. Un exemplu dintre cele mai recente îl constituie prima audiţie mondială în prezenţa publicului a *Dublului concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică şi bigband* compus de Richard Oschanitzky în anii 1970-'71. Interpretat în noiembrie 2004 la Iaşi de Nicolas Simion, Florian Weber, orchestra Filarmonicii „Moldova" şi un ansamblu de jazz sub conducerea lui Peter Oschanitzky, *Dublul concert* a avut un succes neaşteptat la publicul neobişnuit să asculte lucrări de jazz simfonic. Şi un opus mult depărtat de (încă) fermecătoarea, dar simpluţa *Rhapsody in blue*, din adolescenţa jazzului (1924).

Până în 1982, puţine spectacole de teatru instrumental, de interferenţă a muzicii cu versul şi mişcarea scenică, au fost oferite publicului român. Când poli-instrumentistul german Günther Hampel a fost invitat la Festivalul de Jazz de la Sibiu, puţini ştiau cum se va desfăşura recitalul său; şi totuşi, cele şaizeci de minute care au încheiat festivalul au fost cele mai impresionante din tot ce s-a ascultat în cele patru seri: cânt improvizatoric la vibrafon, clarinet bas şi pian (Hampel), discurs melodic

îmbinat cu versuri, pantomimă şi utilizarea rafinată a glasului ca instrument muzical, o prezenţă scenică într-adevăr covârşitoare, integrată ideii de jazz conceptual (Jeanne Lee) au impresionat literalmente o sală arhiplină.

Din nou pantomima şi muzica *free* (termen folosit deja şi de muzicieni ce nu au tangenţe cu jazzul), la apariţia Finei Kwiatkowski (din fosta Germanie de est), al cărei demers omogeniza momente de absurd, violenţă, dezagregare sonoră, lirism şi gingăşie, închegau un mesaj emoţionant (rapid şi deplin înţeles de publicul prezent la festivalul sibian din 1987) despre avatarurile civilizaţiei contemporane: singurătatea, înstrăinarea, tipizarea, violenţa şi pericolul distrugerii. Desigur, ceea ce poate oferi un muzician de jazz european ori din altă zonă geografică publicului român nu este un recital de *blues*-uri sau de piese standard cântate în stilul şi spiritul corifeilor americani. Astăzi, orice autor-interpret are a se raporta la specificul şi originalitatea muzical-artistică a tradiţiei căreia îi aparţine. Şi din acest punct de vedere, programul prezentat de „Alpine Jazz Herd" (Elveţia, Sibiu 1988) a permis nu numai cunoaşterea unor instrumentişti de clasă (cum există mulţi în lume), ci şi a modului în care elementele de limbaj muzical tipic jazzului erau acordate specificului artistic, obiceiurilor tradiţionale elveţiene. La fel, ceea ce a contat când casa engleză de discuri „Leo Records" (specializată în promovarea jazzului din ţările est-europene) a editat *Suita transilvană* interpretată de Harry Tavitian şi Corneliu Stroe a fost originalitatea sugestiilor melodice, ritmice, timbrale, tradiţionale, care au stat la originea programului de free-jazz-teatru instrumental.

Permanenta reinterpretare a temelor clasice de jazz de către muzicienii din noua generaţie, care sunt în situaţia de a trebui să depăşească ceea ce au realizat marile personalităţi ale jazzului modern, este un alt subiect vast şi pasionant. Îl voi aminti doar pe tânărul trompetist de culoare Wynton Marsalis, urmaş al legendarilor King Oliver, Louis Armstrong sau Henry Red Allen, originar, ca şi aceştia, din New Orleans. El s-a impus cu autoritate în jazzul internaţional nu numai ca interpret al concertelor pentru trompetă din creaţia preclasică europeană (Bach, Mozart, Haydn), dar şi ca un inovator interesant, ultimul său disc realizat de prestigioasa editură CBS (Marsalis Standard Time - 1987) fiind o dovadă concludentă a modului în care jazzul se poate apropia, prin severa predeterminare şi luciditate a interpreţilor, de rigoarea şi obiectivarea muzicii contemporane. De fapt, avem acum, cu Wynton Marsalis, încă un argument să numim jazz-ul drept muzică contemporană.

La statutul de element tot mai important al muzicii actuale, jazzul ajunge şi prin preluarea tehnicilor de compoziţie, a instrumentarului

electronic sofisticat. Dacă americanul Steve Reich, spre exemplu, propunea în anii '70 o muzică minimală ce cuprindea una sau două formule melodico-ritmice expuse repetitiv, lăsând în timp impresia schimbării semnificative din aproape în aproape a materialului sonor, englezul John Surman (aflat de patru decenii în rândul compozitorilor şi interpreţilor permanent preocupaţi de înnoirea demersului componistic-interpretativ) prefera în 1984 acomodarea principiului repetitiv la cel al improvizaţiei moderne în jazz. Alegând un motiv melodic şi expunându-l neschimbat la sintetizor de-a lungul întregii piese, autorul propunea pentru volumul discografic „Withholding Pattern" unul sau mai multe discursuri spontane (prin cumularea tot atâtor înregistrări) la diverse instrumente de suflat - saxofon sopran şi bariton, clarinet bas, recorder - rezultanta sonoră fiind o reuşită îmbinare a cântului modern în jazz cu elemente de muzică minimală şi ambientală. Impresia lăsată ascultătorului este de lirism reţinut, de calm, dar şi de tristeţe existenţială în faţa imensităţii spaţiului, a trecerii timpului („Changes of Season" - „Schimbările anotimpului"). Tot pe albumul editat în 1985 de ECM, casa de discuri orientată la începutul existenţei sale spre jazzul experimental, poate fi ascultată o piesă scurtă pentru saxofon bariton şi ... ecou - sunetele fiind expuse în tempo rapid astfel încât, prin repetare întârziată, să se formeze diferite acorduri. (Procedeul a fost folosit, printre alţii, de compozitorul român Viorel Munteanu în lucrarea *Invocaţii* - „urme" ale ultimelor două note din frazele clarinetului apar din corzile pianului cu pedala apăsată). Interesant este şi dialogul dintre programul sintetizorului, imaginat ca incitant ritmic, şi discursul improvizat al saxofonului sopran, toate lucrările de pe disc dovedind din partea autorului-interpret bun gust, muzicalitate, concentrarea benefică a materialului muzical, eliminarea a tot ce poate supralicita ideea şi mijloacele alese.

John Surman, Eberhard Weber, Miroslav Vitous sunt trei reprezentanţi ai unui stil de concepere şi expresie a ideilor muzicale despre care se emit păreri diferite. Este considerat a) o altă formă de impresionism; b) cea mai avansată etapă a jazzului modern; c) o nouă înfăţişare a „third stream"-ului, un nou jazz simfonic şi jazz cameral, în care improvizaţiei i se acordă rol sporit. Acest tip de muzică a primit numele casei de discuri care l-a promovat, începând din 1969 - ECM. Dacă îl considerăm jazz, atunci este aproape complet diferit de etapele tradiţionale, clasice şi moderne ale jazzului american pentru că:

1. nu are întotdeauna o temă melodică limpede structurată, uşor de memorat.

2. dispar aproape complet elementele armonice fundamentale numite „blue notes" (treptele a III-a şi a VII-a din gama majoră, alterate cu un semiton descendent).

3. mai lipseşte un element caracteristic - swingul. Pulsul uniform, şi totuşi atât de special timp de decenii, individualizat prin întârzierea aproape insesizabilă a fiecărui timp, întârziere ce produce un balans ritmic şi o stare psihică proprie doar jazzului.

4. lipseşte şi atacul puternic, sonoritatea strălucitoare a instrumentelor de suflat, vibrato-ul care transferă saxofonului, trompetei, trombonului sau clarinetului căldura vocii.

5. muzica ECM este străină de caracterul dansant al jazzului clasic, şi chiar a unei părţi a jazzului modern.

Aproape nimic din toate stilurile închegate sub titulatura „jazz". Doar citind pe coperţile discurilor că unii solişti cântă la mai multe instrumente, ascultînd cu atenţie înregistrările, poţi înţelege că autorul-interpret reînvie sub altă formă una din legile de bază ale începuturilor jazzului - improvizaţia colectivă. Luând ca exemplu aceeaşi suită *Withholding Pattern*, descoperim că, prin suprapunerea a patru sau cinci piste înregistrate în studio, John Surman privilegiază tot solistul, cum s-a întâmplat atâta vreme în jazzul american. Dar el luminează calităţile sonore, timbrale, expresive

- ale saxofonului bariton aşa cum nu a făcut-o Gerry Mulligan.
- ale saxofonului sopran, aşa cum nu a intenţionat Sidney Bechet - nici chiar John Coltrane.
- ale clarinetului, aşa cum nu s-au gândit Benny Goodman, Artie Shaw sau Woody Herman.

Nu a procedat astfel nici unul din muzicienii de jazz ai perioadelor timpurii, clasică şi modernă (până în 1970). De ce? În primul rând pentru că aceia nu aveau cultura muzicală de tip academic european care să le îndrepte mereu atenţia spre forma şi echilibrul compoziţiei preclasice, clasice, romantice. Ei aveau, în schimb, intuiţia, simţul ritmic, talentul de a improviza, de multe ori libertatea de a recunoaşte caracterul de divertisment al muzicii lor. Dacă ceea ce cântau ei în formaţiile mici („combo"), ori în ansamblurile cuprinzând până la 25 de instrumentişti (bigband) reuşea să distreze, să stimuleze la dans, să înmoaie sufletul cu un strop de melancolie sau să entuziasmeze de virtuozitatea instrumentală - era perfect: jazzul îşi îndeplinea menirea.

Dar atracţia unor instrumentişti şi aranjori geniali spre melodica generoasă a europeanului Dvořak, spre invenţiile armonice ale unor Debussy şi Ravel, apoi, după al doilea război mondial, creşterea sensibilă a numărului de jazzmen pregătiţi la cele mai serioase Conservatoare şi

Academii din America de Nord şi Europa, contactul direct cu fenomenul muzical din Lumea Veche, orgoliul de a conferi jazzului o dimensiune superioară prin aderarea la forme compoziţionale sacrosante pe Bătrânul Continent - cum sunt cantata, oratoriul, concertul, sonata, opera (ca să nu mai vorbim de rapsodie) -, toate acestea au adus muzica de jazz într-o situaţie paradoxală: s-a văzut pusă în dezacord cu scopurile şi mijloacele trecutului, dar în acord cu experimentele avangardei deceniilor şase-şapte din secolul al XX-lea. Părând să eşueze între violenţele, stările obsesionale de tensiune ale stilului *free* şi modalismul repetitiv al tradiţiilor muzicale africane, orientale, jazzul şi-a pierdut popularitatea. Bătrânii păstrători ai „sigiliilor" clasice îşi mai găseau public în sălile de concert, modernii tulburaţi de bop ori adepţii discreţiei expresive de factură cool se înţelegeau cu tinerii artişti nonconformişti, clienţi ai localurilor în care spiritul iconoclast dădea ambientului o notă de libertate şi poezie, atât de bine surprinsă de Boris Vian în articolele din revista „Jazz Hot" şi în romanul tragic *Spuma zilelor.*

Nemaifiind o afacere la fel de rentabilă ca în perioada interbelică, jazzul şi-a pierdut rolul de primadonă în repertoriile caselor de discuri americane, care au preferat să reediteze succesele deceniilor trecute, să se orienteze spre publicul tânăr, pasionat de rock. Din aceste considerente, la care îmi permit să adaug un anumit protecţionism al concernelor americane, dornice să vândă jazzmen autohtoni „siguri", decât tineri europeni despre care se ştia doar că experimentează, că sunt prea „culţi", jazzul părea că îşi duce traiul între vestigiile unui trecut glorios şi rădăcinile africane, în care îşi căuta din nou salvarea (etno-jazz). De data asta, conştient.

Dar a venit anul 1969. Un absolvent al Academiei de muzică din Berlin înfiinţa la München „Ediţiile de muzică contemporană" (ECM). La început, o casă de discuri - acum un trust ce cuprinde cinci edituri de înregistrări muzicale, pe care Manfred Eicher le conduce cu acelaşi succes. Scopul său a fost să ofere jazzmen-ilor din cele două Americi şi din Europa şansa de a-şi cultiva creaţia, de a se constitui într-o alternativă la jazzul american. De altfel, era important ca alternativa să apară. Oricât de mulţi instrumentişti europeni şi-ar fi însuşit la perfecţie limbajul jazzului american, nu puteau să intereseze casele de discuri de peste ocean. În cel mai bun caz, dacă se stabileau în S.U.A., erau asimilaţi, ajungând instrumentişti foarte buni în localuri selecte - şi atât. Se pot da atâtea exemple de polonezi, cehi, ruşi sau români care au avut această soartă (fericită, dacă te gândeşti doar la situaţia materială), încât nu mai insistăm aici. Totuşi, nu putem trece peste două nume de virtuozi care au făcut senzaţie: polonezul Adam Makowicz şi românul Jancy Körössy.

Important este că Manfred Eicher a cultivat deopotrivă jazzul creativ improvizat, şi creaţia de tip academic european. Muzicieni ca Jan Garbarek, Dave Holland, Terje Rypdal, Keith Jarrett, John Surman, Arvo Paart şi mulţi alţii îşi datorează cariera încăpăţânării lui Manfred Eicher de a ignora pericolul nevandabilităţii discurilor produse de el. Iar din 1984, când a înfiinţat „Noile ediţii de muzică contemporană", Eicher a găsit un canal de promovare şi a compozitorilor depărtaţi de jazz: György Kurtág, Arvo Paart, Alfred Schnittke, Meredith Monk, Steve Reich, Heinz Holliger, John Adams, Kim Kashkashian. Intepreţi pe care i-am ascultat la festivaluri de muzică clasică şi contemporană, preum „George Enescu" - Gidon Kremer, dar şi valori încă necunoscute în România (cvartetele „Keller" şi „Rosamunde", Dennis Russell) au acum înregistrări la ECM.

Consultând lista cu lucrări editate pe cele aproape 1000 de albume discografice publicate ca „Ediţii de muzică contemporană", am înţeles că Manfred Eicher îşi imaginează fenomenul muzical al ultimelor decenii ca un arbore nutrit din experienţa de veacuri a europenilor, din seva ritmică, spontaneitatea şi puterea expresiv-imagistică a jazzului. Ascultând aproape orice album discografiv ECM, nu mai poţi considera jazzul doar în termenii, înţelesul şi spiritul muzicii create de Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie şi atâţia alţi corifei. S-ar putea ca puriştii, apărătorii jazzului, să-şi piardă respiraţia citind aceste rânduri. Şi totuşi, aşa cum nu poţi asculta la nesfârşit doar Mozart, Debussy, Beethoven sau Stravinski, nu poţi să te mulţumeşti o viaţă cu celebrităţile de ieri ale jazzului. Îi ascultăm, avem nevoie de toţi aceşti creatori de epoci şi de stiluri, dar simţim nevoia de ceva în plus. Ceva ce exprimă bucăţile mai mici sau mai mari de cultură, pe care am reuşit să le asimilăm.

Manfred Eicher a atins o performanţă inaccesibilă multor organizatori ai festivalurilor de muzică contemporană academică. Aceea de a scoate muzica promovată de el din circuitul închis al compozitorilor, interpreţilor şi criticilor, de a-i asigura accesul la publicul din aproape toată lumea, dacă ne gândim că ECM are contracte de distribuţie în 51 de ţări. Este o dovadă a puterii acestui tip de muzică (scrisă, spontană sau mixtă) de a interesa, de a emoţiona. Pentru că, dincolo de elementul coloristic, sonor-expresiv (care, firește, nu ar fi de ajuns), în creaţia unor Garbarek ori Surman ascultătorul găseşte ecouri din creaţia medievală, din folclorul irlandez, din impresionismul francez, din tradiţia africană şi din experimentele valabile ale jumătăţii secunde de veac XX - totul înţeles, filtrat şi exprimat cu rafinament, echilibru, simţ al umorului, distincţie, bun gust.

ANTIGONA RĂDULESCU & DAN DEDIU

MUZICA DE FILM: PRIVIRE ESTETICO-SEMIOTICĂ

Preambul

Un subiect ca *muzica de film* poate fi abordat din multe puncte de vedere: poate fi privită pur *muzical*, *funcțional* sau *relațional*. De asemenea, ea poate fi privită sub raportul fenomenului, al istoriei şi istoricității ori al sensului şi comunicării. Acesta din urmă decurge din perspectiva *semioticii* şi va constitui obiectul studiului de față.

Este cunoscut faptul că atunci când filmul abia se născuse, la granița între secolele al XIX-lea şi al XX-lea, muzica era nelipsită, ea izvorând de sub degetele pianistului aşezat lângă ecran. Înaintea cuvântului, muzica a slujit imaginii în aventura care s-a numit cea de-a şaptea artă - cinematografia.

De la bun început trebuie să remarcăm faptul că discuția pe marginea uneia din coordonatele artei cinematografice îşi asumă riscul de a fi incompletă: muzica este doar o parte a mixturii între imaginea în mişcare, culoare, gest şi cuvânt. De aceea, conştienți fiind de fragmentaritatea cercetării, ne asumăm incompletitudinea judecăților şi concluziilor. Ele vor trebui privite cu precauție, constituind totuşi o bază de la care se poate pleca în cercetările ulterioare de profil.

Tipologii de conținut şi tipologii intenționale

Semiotica priveşte orice lucru sau fenomen în calitate de semn, iar

> „instaurarea unui semn este un proces (numit *semiosis*) în care, la un anumit moment, ceva înlocuieşte altceva."[270]

Slujindu-se de cele trei componente - *imagine, cuvânt, sunet* -, filmul, în întregul său, poate fi interpretat ca un semn complex şi poate fi reprezentat cu ajutorul triunghiului semiotic: *semnificantul* - materialul audio-vizual cu care venim în contact atunci când, prin fața ochilor noştri, se perindă rând pe rând secvențele filmate - , *semnificatul* - înțelesul său - şi

[270] Solomon Marcus, *O incursiune în semiotică*, în *Paradigme universale II.Pornind de la un zâmbet*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, p.57.

referentul - realitatea la care filmul trimite. Imaginea, cuvântul, sunetul, examinate separat în comunicarea vizuală, lingvistică şi muzicală, pot fi catalogate drept subsemne care trimit fiecare la referentul său, învecinat şi nu identic cu al celorlalte. Împreună se împletesc şi se completează, în concentraţii diferite, în filmul ca produs final. Muzica nu traduce, ci interpretează, imaginea susţine prin concretețe, iar replicile susţin acţiunea filmului care se adresează în final publicului ca un tot unitar.

Este lesne de înţeles că, în funcţie de tipul filmului - de acţiune, de dragoste, *science-fiction*, fantastic, poliţist, documentar etc -, cu alte cuvinte în funcţie de *conţinut*, mijloacele vor ţine cont şi vor exprima această diversitate. Imagini alerte, cascadorii, fapte desfăşurate într-un ritm accelerat au nevoie mai puţin de cuvinte (cel mult replici scurte) şi mai mult de suportul unei muzici dătătoare de adrenalină - afectivitatea, spiritualitatea trec pe planul al doilea, fiziologicul fiind cel mai mult vizat. Este o muzică a bătăilor rapide ale inimii, a pulsului ridicat şi al respiraţiei întretăiate.

Acestor tipologii cinematografice de conţinut li se suprapun tipologiile *intenţionale*: *filmul comercial* sau *filmul de artă*. Ele pot aborda orice conţinut, putând fi deopotrivă producţii *SF*, *thriller* ori *sitcom*-uri, numai că tensiunea artistică şi sensul pe care îl vor exprima vor fi diferite. Acest lucru se datorează şi faptului că scopul, intenţia ce stau la baza creaţiei cinematografice sunt foarte diverse, dar şi pentru că adresantul, publicul „ţintă" (*target*) este foarte pestriţ.

Pe de-o parte, *filmul comercial* vrea să vândă cât mai mult, astfel încât va prelua reţete de succes - atât în scenariu, montaj, cât şi în muzică (pentru a ne mărgini numai la câteva componente de bază) -, utilizând o *noutate minimă* într-un registru cunoscut şi acceptat de către toată audienţa. Cu alte cuvinte, filmul comercial este comercial pentru că foloseşte reflexele, obişnuinţele unui auditoriu avid de variaţie minimală şi al cărui orizont de aşteptare este foarte limitat.

Opţiunile *filmului comercial* sunt restrânse, deşi în contemporaneitate se poate observa o „transfigurare" a acestuia în direcţia obţinerii unui statut mai bun din punct de vedere estetic. Superproducţii precum *Harry Potter* sau *Piraţii din Caraibe* (în special ultimul din această serie, intitulat *La capătul lumii*, pe muzică de Hans Zimmer) aduc în prim-plan scene suprarealiste, parcă decupate din pânzele lui Giorgio da Chirico sau Salvador Dalì, realizate cu mult umor şi spirit ludic. Acest lucru este îmbucurător, căci inserţia unui timp cinematografic neobişnuit în producţia comercială echivalează deja cu o spargere a tiparelor genului şi o apropiere de domeniul *paideic* al filmului.

Pe de altă parte, *filmul de artă* este fie un film de autor (în care regizorul scrie şi scenariul, eventual şi muzica, apoi joacă şi rolul principal al peliculei), fie un film de o concepţie nouă asupra montajului, timpului, personajelor, scenelor, scenariului etc. Aşadar, *filmul de artă* poate miza pe două variante: pe *inovaţie subiectivă* sau pe cea *obiectivă*. Ambele se caracterizează prin caracter ermetic, aluziv şi prin transfigurare simbolică a imaginilor, care devin suprafaţa unui semnificaţii mai adânci.

În cazul inovaţiei subiective, ceea ce se poate numi film „de autor" - cum e cazul lui Fellini, Antonioni, Hitchcock, Tarkovski, Mihalkov, iar la noi Liviu Ciulei, Dan Piţa, Mircea Danieliuc, Cristian Mungiu şi Cristian Nemescu - se poate defini ca emanaţie video-auditivă a concepţiei autorului şi reflex epic al acesteia. Muzica, aici, joacă un rol figurativ. Autorul filmului e prea puternic pentru a permite să i se amestece inspiraţia, astfel încât, de cele mai multe ori, apelează la ilustraţie muzicală, aleasă din muzica ce l-a impresionat, aşadar dintr-un corpus de muzici pe care le-a ascultat şi asimilat. Este inutil să mai spunem că asistăm la spectacolul *dictaturii* artistice totale. Filmul de autor e fascinant pentru că dezvăluie personalitatea prometeică a regizorului, transformat într-un *fac totum* imperial, postură amintind de cea a dirijorului unei orchestre. De altfel, grija pentru scenariu şi pentru muzică este în schimb mult mai mare decât în alt tip de filme: în *Viridiana* lui Buñuel, de pildă, *Requiemul* mozartian îşi aduce contribuţia la constituirea unui mesaj complex, zguduitor.

Celălalt caz, în care se inovează în mod *obiectiv* pe diferite paliere - scenariu, montaj, cadru, muzică, imagine, joc actoricesc - poate lua o mulţime de înfăţişări, în funcţie de mixtura de noutate pe care o aduce în joc şi de numărul de parametri care intră în combinaţie. Pentru a ne menţine în domeniul muzicii de film, vom spune că ea poate aduce o atmosferă deosebită într-un film de artă. În acest cadru, muzica acţionează asemenea unui *revelator*, scoţând la lumină o stare, o atitudine, un proces imposibil de exprimat în alt fel. Sonoritatea generală şi motivele melodico-ritmice, dacă sunt găsite bine, „învelesc" întreaga atmosferă a filmului cu aura unei vibraţii sufleteşti unice, astfel cum se întâmplă în *Călăuza* lui Tarkovski, în muzica fimului *Comma* (Jerry Goldsmith apelează aici la un arsenal de patru piane preparate şi acţionate pe corzi) sau în *Lista lui Schindler* de Steven Spielberg, unde vioara lui Itzhak Perlman capătă un rol simbolic în economia filmului, explodând emoţional în secvenţele din final.

Trei dimensiuni: iconic, indicial şi simbolic

Charles S. Peirce distingea trei tipuri de semne după relaţia semnificantului cu obiectul din realitate la care face trimitere. Astfel, semnele pot fi *iconice, indiciale* şi *simbolice*. Iar această clasificare poate însemna un punct de plecare în interpretarea din perspectivă semiotică a rolului şi locului pe care le joacă muzica de film. Să urmărim această idee.

Indicele este un semn al cărui semnificant se aseamănă în unele privinţe cu obiectul la care face trimitere: semnul rutier cu semnificaţia „trecere de pietoni" este unul din exemplele date frecvent, ori onomatopeele din limbajul natural.

> „Un semn iconic este un semn bazat pe o anumită asemănare cu un obiect real sau fictiv, de exemplu, o fotografie, o schemă, o diagramă." [271]

Dat fiind faptul că între semn şi referent există proprietăţi comune, altfel spus o legătură directă, denumită „naturală", nemediată de semnificat, pare că înţelegerea acestei categorii de semne nu necesită o codificare a analogiei validată în timp de cultura în care funcţionează ca atare. La prima vedere (vom reveni puţin mai târziu la această idee), întreaga muzică descriptivă ar intra în categoria semnelor iconice.

În cartea sa *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Jean-Jaques Nattiez enumera şi exemplifica câteva din posibilităţile descriptive ale muzicii[272]: astfel, ea poate exprima sonor mişcarea sau distanţa dintre obiecte prin diferenţe de registru sau de intensităţi, forma obiectelor prin timbru, intensitate sau moduri de atac. În *Carnavalul animalelor* sau în *Tablouri dintr-o expoziţie*, de pildă, Saint-Saëns, respectiv Musorgski lasă impresia că mai mult pictează cu sonorităţi şi regizează un spectacol de lumini şi umbre decât ar compune. Avem senzaţia că prin faţa ochilor, ajutaţi de sensibilitatea urechii noastre, se perindă personaje în carne şi oase, că le putem chiar atinge. Lumea filmului de animaţie beneficiază din plin de plasticitatea muzicii în a contura un personaj sau altul care aleargă, zboară, se mişcă neîncetat, dă de bucluc sau îşi păcăleşte rivalul. Universul lui Mickey Mouse, Pinocchio, Tom şi Jerry, Willy Coyote sau mai modernii Dexter sau Johnny Bravo, întâmplările prin care trec sunt din plin susţinute de partea muzicală. Premiul Oscar primit de filmuleţul în care Tom şi Jerry se întrec, de fapt se luptă pe o scenă cântând la pian Liszt, se datorează

---

[271] Klaus Oehler, *Compendiu al semioticii lui Peirce*, în *Semnificaţie şi comunicare în lumea contemporană* (coordonator Solomon Marcus), Bucureşti, Editura politică, 1985, p.61.

[272] Jean-Jaques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale, 1975, v. cap. *Posibilităţile semiotice ale muzicii*, p.147.

extraordinarei suduri între imagine, poveste şi muzică. Furtuna din *Pastorala* beethoveniană sau cavalcada uverturii la *Wilhelm Tell* de Rossini şi-au găsit loc, alături de alte pagini clasice sau originale, în lumea desenului animat. În toate aceste exemple, legătura „naturală" între semnificantul muzical şi obiectul, situaţia la care se face referire sunt puse în evidenţă de prezenţa imaginii - icon al iconului, într-un lanţ al similitudinilor menit să îl ajute pe spectatorul-copil să înţeleagă - la nivelul capacităţii sale mentale - filmul de pe micul sau marele ecran.

În categoria semnelor *indiciale* intră semnele afectate de obiectele la care fac trimitere.

> „Un indice este un semn care se află într-o relaţie reală, nu de reflectare, cu obiectul, funcţionând ca indiciu sau referinţă, de exemplu, un stâlp indicator de drum, o giruetă, vergea indicatoare, simptomele unei boli."[273]

În acest caz, între semn şi referent există o legătură (neintenţionată) de contiguitate, de tipul relaţiei între o cauză şi efectul ei (fumul cauzat de foc). În cazul unei legături tot de contiguitate, dar intenţionate, se vorbeşte despre semnal (de pildă culoarea roşie a semaforului în codul rutier). Pentru teoria comunicaţiei, semnalul este un semn produs intenţionat pentru a servi drept indice. El este produs pentru a determina o reacţie, un anumit comportament din partea celui care îl observă. Este interesantă poziţia teoretică a Zofiei Lissa[274] care, din punct de vedere muzical, consideră citatul şi leitmotivul drept semnale. În cazul citatului muzical, este necesară, pentru înţelegerea sa, stabilirea funcţiilor pe care le îndeplineşte în noul context în care apare. Memoria este în acest caz indispensabilă şi constituie condiţia apariţiei în mintea ascultătorului a funcţiei de semnal a unui fragment care a mai fost auzit anterior în cadrul aceleiaşi audiţii sau a alteia anterioare. Memoria face posibilă selecţia şi trimiterea la original. Recunoaşterea implică o cultură, cu cât mai largă, cu atât mai capabilă să sesizeze şi să integreze un corp străin într-un nou organism. Autoarea strabileşte trei paşi necesari în interpretarea semnalului/citatului muzical:

- el trebuie recunoscut şi decupat din context
- rolul său în noul context trebuie reconsiderat
- se evaluează raportul său cu lucrarea originară

Se înţelege că, fiind un semn intenţionat, semnalul cere un act exegetic pentru a fi "dezlegat", un act hermeneutic, care îl deosebeşte de un

---

[273] Klaus Oehler, p.61.

[274] citată de J.J.Nattiez.

stimul oarecare. Pe această direcție, sunt luate în considerare cele mai frecvente funcții ale citatului muzical:

- poate simboliza un caracter expresiv (ca de exemplu autocitatul din *Nunta lui Figaro* pe care Mozart îl preia în acel *Tafelmusik* din ultimul act al operei *Don Giovanni*, sau momentul nostalgiei iubirii din *Tristan şi Isolda*, citat în *Maeştrii cântăreți din Nürnberg*)
- poate asocia reprezentări ale unui spațiu geografic, timp istoric, ale unui stil, epocă muzicală etc.
- poate face aluzie la un personaj sau situație dramatică
- poate determina efecte parodice, ironice, groteşti[275]

În muzica de film, prin crearea unei rețele bine conturate de semnale, sub forma citatelor sau a leitmotivelor, se susțin cu mare eficiență - la nivel indicial - firul narativ sau caracteristicile personajelor. Celebra saga cinematografică *Războiul stelelor* este un reper în acest sens. Costume, machiaj, efecte speciale, dialecte mai mult sau mai puțin inventate şi teme muzicale care definesc esența lor alcătuiesc galeria ineditelor personaje în asemenea măsură, încât tind să iasă ele însele din contextul în care au fost plasate, invadând noi spații şi mijloace electronice. De câte ori nu am auzit telefoanele mobile sunând cu tema lui Vader şi a Imperiului?...Dar acesta e un nou context, cu o nouă semnificație... De altfel, celebra temă eroică a debutului din *Star Wars* nu este decât o reconfigurare a unei teme preluate dintr-o simfonie de Bruckner, după cum şi armonia din tema deja evocată a Imperiului, ori melodia temei *ewokşilor* este preluată aproape fără nici o schimbare din muzica lui Prokofiev, în special din baletul *Romeo şi Julieta*.

După aceeaşi rețetă s-a conceput trilogia *Stăpânul Inelului* sau seria din jurul îndrăgitului *Harry Potter*. Geografii născocite, un timp oscilând între un trecut imaginar şi un viitor îndepărtat, ritualuri bizare, o istorie paralelă şi încă multe alte componente, toate sunt susținute sonor de o muzică sugestivă, inconfundabilă. Deopotrivă, există geografii reale şi timpuri istorice care se susțin muzical prin citat folcloric sau recreare în manieră populară.

Filmul românesc cu subiect istoric, bunăoară, poate intra în această categorie: este suficient să amintim muzica lui Tiberiu Olah la filmul *Mihai Viteazul* pentru a trece în revistă funcțiile îndeplinite de temele muzicale asociate personajelor (români, turci, maghiari etc), momentului istoric evocat (grandios), culturilor care se amestecă/se ciocnesc (pendulare între Orient şi Occident), un adevărat atlas muzical pentru spațiul românesc şi zonele care fie l-au înconjurat, fie l-au invadat. Mecanismul semiotic de factură indicială este şi mai evident în parodii. Ele reiau în chei comice sau

---

[275] Zofia Lissa, citată de J.J.Nattiez.

ironice, mergând uneori până la grotesc, teme şi eroi din filme originale, iar muzica este unul din mijloacele de apropiere (deformată) a copiei de original.

În fine, categoria larg răspândită a semnelor *simbolice* completează clasificarea lui Peirce. În privinţa lor, legătura cu referentul pe care îl desemnează, la care fac trimitere, este pur convenţională (nemotivată).

> „Simbolul este un semn determinat numai în sensul unei anumite interpretări care i se dă, dar nu are nici o legătură fizică sau de asemănare cu obiectul."[276]

Din acest punct de vedere, simbolul (din clasificarea peirceană) se distinge de icon şi indice.

> „Iconul şi indexul reprezintă relaţii de semne ce caracterizează modul natural ... fiind bazate pe respectiv pe asemănare («doar posedarea în comun a unei calităţi») sau pe legătură existenţială («o corespondenţă în fapt») - spre deosebire de simbol care aparţine modului convenţional şi reprezintă o relaţie caracterizată printr-o «calitate imputată» pentru a cita incomparabila precizie de exprimare a lui Peirce."[277]

Cultura în limitele căreia semnele arbitrare iau naştere este factorul care le determină în mod obiectiv înţelesul şi care le face acceptabile sau determină să fie acceptate de către utilizatorii lor. Chiar şi în cazurile semnelor considerate iconice, legătura naturală a acestora cu referentul este mai mult sau mai puţin aparentă: cucul şi pitpalacul din *Pastorala* lui Beethoven sunt doar pete de culoare într-un cadru simbolic al trăirii în natură.

> „«Motivarea» sau «simbolismul», cum a numit Saussure legătura parţială dintre semnificant sau operant şi sunete sau obiecte, sunt relaţii graduale «naturale»..."[278]

Arta muzicală nu „fotografiază", ci interpretează în limbajul ei inefabilul unui anumit tip existenţial. Semnele simbolice reprezintă

> „treapta cea mai înaltă de dezvoltare a proceselor de semnificare şi expresia superioară a victoriilor pe care cultura le-a repurtat asupra

---

[276] Klaus Oehler, p.61.

[277] Thomas A. Sebeok, *Iconicitate*, în *Semnificaţie şi comunicare în lumea contemporană*, p.113.

[278] Martina Krampen, *Saussure şi dezvoltarea semiologiei*, în *Semnificaţie şi comunicare în lumea contemporană*, p.78.

naturii.(...) [Ele] au caracterul cel mai pronunțat social, fiind generate exclusiv prin puterea unei convenții pe care o comunitate de indivizi istoricește constituită o poate instaura."[279]

Muzica de film, prin asocierea în mod deosebit cu vizualitatea imaginilor, dă impresia unui realism consecvent, a unui iconism mai evident (în termenii clasificării periciene a semnelor). Pentru muzicianul familiarizat cu muzica programatică, „realismul" păleşte în fața complexității mecanismului semiotic prin care sonoritatea extrem de bine organizată este asociată cultural-obiectiv referentului său adevărat. Comentând cu mijloacele teoriei narativ-muzicale „cinematografica" creație a lui Musorgski - *Tablouri dintr-o expoziție* -, semioticianul Eero Tarasti susține[280] că din realistă, muzica devine „absolută" într-un mecanism care transformă iconii, indicii şi simbolurile externe în unele interne.

„În fiecare «pictură», elementele realiste şi descriptive împrumutate din lumea naturală, exterioară sunt încorporate în discursul muzical, în rețeaua cinetic-energetică a textului muzical."[281]

Să nu uităm însă că în *Tablouri...*, muzica este privilegiată, este „actorul" principal, relația cu pictura fiind una superficială, pretext al narativității muzicale. Tablourile au reprezentat impulsul, punctul de pornire, dar călătoria are loc cu mijloacele specifice ale limbajului muzical într-atât încât, spune Tarasti, privindu-le odată, tabloul pictat şi cel muzical, cel din urmă, firesc, are puterea cea mai mare de sugestie. (Nu se întâmplă acelaşi lucru în filmele inspirate de opere literare care, rareori, se ridică la înălțimea originalului, în acest caz puterea cuvântului şi farmecul narativității literare având întâietate în comparația cu „realismul" imaginii?) Mai mult, muzica ce însoțeşte o peliculă filmică poate căpăta sensuri foarte diferite, în funcție de contextul imagistic în care apare. Astfel, o muzică liniştită poate fi transformată - fără nici o schimbare - într-una agitată doar prin apelul la imagini atroce, la fel cum o muzică atroce poate fi „surdinată" dacă este folosită drept fond sonor al unor imagini mirifice.

---

[279] Solomon Marcus, Semne despre semne, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1979, p.13.

[280] Eero Tarasti, Music and Visual Arts. Pictures and Promenades - a Peircean Excursion into the Semiosis of Musorgsky, în A Theory of Musical Semiotics, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.

[281] „Within each «picture», realistic and representational elements borrowed, from the natural, external world are internalized into the musical discourse, into the kinetic-energetic network of the musical text." Eero Tarasti, p.209. (trad. red.)

„Chiar şi cel care a ascultat *Tablourile* lui Musorgski de nenumărate ori, va fi surprins când va vedea picturile originale, acuarelele arhitectului rus Viktor Hartmann, sursa de inspiraţie a compozitorului. Muzica îşi poate crea propriile imagini interioare, pur virtuale în asemenea măsură încât formele concret vizuale pot provoca dezamăgirea. Universul fantastic creat exclusiv de muzică este atât de puternic, încât atunci când într-adevăr vedem Marea Poartă a Kievului, prin care am trecut de atâtea ori, simţim o frustrare şi o estompare a lumii noastre fictive."[282]

Filmul, în general, este oglinda răsturnată a situaţiei de mai sus: întoarce atenţia de la muzică sau de la intriga scenariului, îndreptând-o spre mişcarea, culoarea imaginilor. Filmul se bazează în multe cazuri pe forţa imaginii care acaparează sensul iniţial al celorlalte limbaje. O mică mostră a acestei situaţii poate fi dată din sfera reclamelor, a publicităţii, desigur, depărtându-ne puţin de lumea filmului, dar rămânând în acelaşi mediu: tema lui Verdi din *Forţa destinului* funcţionează aproape ca un stimul muzical rupt de opera din care a fost extras, şi devine astfel eticheta unui anumit tip de bere. Deci, într-o postmodernitate care uneori amestecă în asemenea măsură lucrurile, încât cu greu acestea îşi mai regăsesc valoarea iniţială (dacă vor fi avut-o vreodată), muzica joacă rolul unui simbol sonor ce manipulează conştiinţe şi poate fi pusă uşor în slujba câştigului bănesc.

Datorită faptului că filmul este un mediu care se adresează unui public mult mai numeros decât muzica pură sau literatura, suntem nevoiţi să constatăm că numărul de participanţi la perceperea acestui act artistic influenţează, vrând-nevrând, şi mijloacele de expresie. De aceea, pelicula schimbă uneori perspectiva, servindu-se de muzică în loc de imagine: solişti, formaţii pop sau adevărate şlagăre devin emblema filmului: ne vin în minte rapid filmele lui James Bond sau ultima versiune a *Titanicului*, Beatles şi povestea submarinului galben, dar şi alte nenumărate alte filme mai mult sau mai puţin comerciale, sau peliculele muzicale care, de la *Sunetul muzicii* la recentele *Evita*, *Chicago* sau *Dreamgirls*, sunt concepute în jurul şi pentru muzica lor. Alteori, pornesc de la valoarea incontestabilă a operei literare aflată la baza scenariului (caz amintit deja), succesul scontat fiind, cel puţin teoretic, asigurat de popularitatea operei literare.

---

[282] „Even one who has heard Musorgsky's *Pictures* unnumerable times will experience surprise on seeing the original paintings, aquarelles by the Russian architect Viktor Hartmann, the source of inspiration for the composer. Music can create its own, inner and purely virtual pictures so powerfully that concrete visual shapes can cause disappointment. The fantastic universe produced by music alone is so intense that when we really see the Great Gate of Kiev, through which we have entered many times, we feel a frustration and a fading of our fictive world." E. Tarasti, p.209.

În relația cu limbajele cărora li se alătură pentru a constitui o peliculă cinematografică, muzica poate avea, după cum s-a văzut, diferite funcții şi tipuri de participare în actul comunicării. Ea poate fi traducătorul imaginilor sau al textului (traducerile şi ele pot fi mai proaste, de felul celebrului *furculision* al coanei Chirița, sau mai bune), partener important în dialogul cu celelalte tipuri de limbaj sau chiar protagonist al filmului. De la filmul comercial la cel de artă, muzica este angrenată în felul său inedit de exprimare într-o industrie de mare succes, în continuă mişcare şi transformare.

Postludiu

O muzică bună nu poate salva un film prost, după cum nici o muzică proastă nu poate declasa un film bun. Totul trebuie judecat contextual şi cu multă atenție în acest cadru în care imaginea joacă rolul de prim-plan, iar muzica pe cel de fundal. Deşi rolul muzicii de film este unul foarte divers, variind în funcție de scenariu şi de „planul de zbor" al regizorului, ea continuă să rămână o *ancilla*, o sclavă a imaginii. Ea nu se poate substitui acesteia, dar forța sa nici nu poate fi ignorată. Desigur, există filme ce folosesc o ilustrație muzicală minimală. Există chiar filme ce nu folosesc deloc muzică. Aceste filme ating „gradul zero" al muzicii de film. De aici se poate începe construirea unor tipologii cantitative, precum şi a unor direcții semantice în ceea ce priveşte interpretarea prezenței muzicii în acel context. Nu este uşor a înfăptui acest lucru. Analiza cantitativă trebuie aşadar realizată cu orice preț într-o cercetare muzicologică serioasă, căci reprezintă o posibilitate de a interpreta obiectiv rostul şi rolul muzicii de film în economia producției.

Mai sunt foarte multe de spus despre această temă. Promitem să revenim cu un studiu mai amplu şi în care să prezentăm mai pe larg problematicile specifice, aplicate şi analizate, cum se cuvine, pe diferite cazuri particulare. Până atunci, dăm mai jos o bibliografie corespunzătoare, utilizabilă celor care se preocupă mai în detaliu de acest domeniu.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVA

Anderson, Gillian B (1988). *Music for Silent Films 1894-1929* (xlix+182 pp.). Washington: Library of Congress. ISBN 0-8333-0580-9 .

Bazelon, Irwin (1975). *Knowing the Score. Notes on Film Music* (352 pp.). New York: Arco. ISBN 0-668-05132-9.

Brown, Royal S (1994). *Overtones and Undertones – Reading Film Music* (x + 396 pp.) Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN 0-520-08544-2.
Eisler, Hanns (1947). *Composing for the Films* (165 pp.). London: Dobson.
Evans, Mark (1975). *Soundtrack: the Music of the Movies.* Hopkinson and Blake.
Gorbman, Claudia (1987). *Unheard Melodies* (190 pp.) Bloomington & London: Indiana University Press / BFI Publishing. (0-85170-209-0). ISBN0-253-20436-4.
Hagen, Earle (1971). *Scoring For Films* (253 pp.) New York: Criterion Books.
Karlin, Fred; Wright, Rayburn (1990). *On the Track. A Guide to contemporary film scoring* (856 pp.) New York: Schirmer Books (a division of Macmillan Inc.). ISBN 0-02-873310-X.
Lacombe, Alain; Rocle, Claude (1979). *La musique du film* (516 pp.) Paris: Éditions van de Velde. ISBN 2-86299-005-1.
Lissa, Zofia (1965). *Ästhetik der Filmmusik* (454 pp.) Berlin: Henschel Verlag.
Mancini, Henry (1973). *Sounds and Scores. A Practical Guide to Professional Orchestration* (243 pp.) Greenwich (CT): Northridge Music. ISBN 0-89524-060-2.
Miceli, Sergio (1982). *La musica nel film. Arte e artigianato* (343 pp.) Firenze: Discanto Edizioni.
Miceli, Sergio (1994). *Morricone, la musica, il cinema* (415 pp). Milano: Ricordi / Mucchi.
Palmer, Christopher (1975). *Miklós Rózsa.* Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. ISBN 3-7651-0084-6.
Pauli, Hansjörg (1981). *Filmmusik: Stummfilm* (247 pp.) Stuttgart: Klett-Cotta. ISBN 3-12-936310-6.
Porcille, François (1969). *Présence de la musique à l'écran** (345+16 pp.) Paris: Éditions du Cerf.
Prendergast, Roy M (1977, 2nd ed. 1992). *Film Music: a Neglected Art.* *The history and techniques of a new art form from silent films to the present day* (268 pp.). New York: W W Norton. ISBN 0-393-00862-2.
Rapée, Ernö (1924) *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (678 pp.). New York: Schirmer (facsimile reprint 1974: Arno, New York). ISBN 0-405-01635-2.
Romney, Jonathan; Wootton, Adrian (eds., 1995). *Celluloid Jukebox.* Popular music and the Movies since the Fifties. London: British Film Institute. ISBN 0 85170 507 3.

Rózsa, Miklós (1982). *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa, Composer in the Golden Years of Hollywood* (224 pp.).Tunbridge Wells: Baton Press. ISBN 0-85936-141-1.
Schmidt, Hans-Christian (1982). ***Filmmusik für die Sekundarund Studienstufe*** (120 pp.) Musik aktuell: Analysen, Beispiele, Kommentare, 4. Kassel: Bärenreiter. ISBN 3-7618-0675-2.
Skiles, Martin (1976). *Music Scoring for TV and Motion Pictures* (260 pp.). Blue Ridge Summit PA: Tab. ISBN 0-8306-6779-2.
Tagg, Philip (2000) *Kojak: 50 Seconds of Television Music* (2nd edition, 424 pp.). New York: Mass Media Music Scholars' Press. ISBN 0-9701684-0-8. First edition (1979, 301 pp.): Göteborg: Skrifter från GMV 2. ISBN 91-7222-235-2.
Tagg, Philip (ed) (1980). *Film Music, Mood Music and Popular Music Research* (90 pp.). Interviews, Converations, entretiens. Göteborg: Stencilled Papers from the Musicology Department, #8002. ISSN 0349-3407.
Tagg, Philip (1989). 'An Anthropology of Stereoptypes in TV Music'. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1989, pp.19-42 [Swedish Musicological Journal for 1989, Göteborg, 1990].
Tagg, Philip (1998).'Tritonal crime and "music as *music*"'. *Norme con ironie. Scritti per i settant' anni di Ennio Morricone* (ed. Sergio Miceli, Laura Gallenga, Lena Kokkaliari). Milano: Suvini Zerboni, pp. 273-312. (Festschrift for Ennio Morricone's 70th birthday).
Thiel, Wolfgang (1981). *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* (Ill., 447 pp.). Berlin: Henschelverlag.
Thompson, Ben. 'Pop and film: the Charisma crossover'. See Romney and Wootton (1995: 32-41).
Weis, Elisabeth; Belton, John (eds., 1985). *Film Sound : Theory and Practice* (464 pp). New York: Columbia University. ISBN 0-231-05637-0.
Winkler, Max: 'The Origin of Film Music' (*Films in Review*, 2:34, December 1951).

ISBN 978-973-7857-82-8